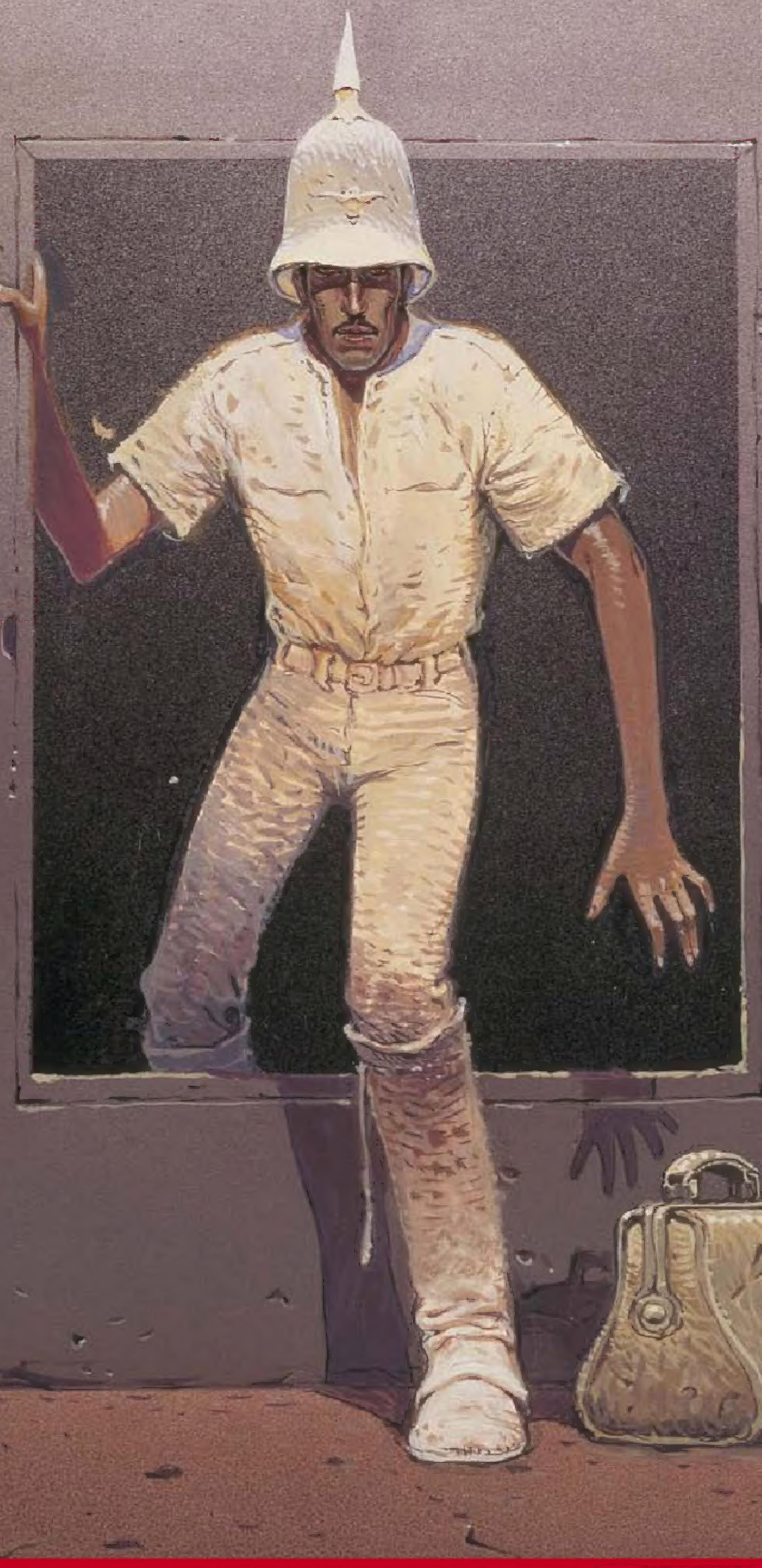
RENCONTRE INTERVIEW CROISÉE ART SPIEGELMAN, PAUL AUSTER, DAVID MAZZUCCHELLI, PAUL KARASIK

KA BOOM

05

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

MAI - JUILLET 2014
7,95 EUROS



Exclusif

MŒBIUS

INTERVIEW INÉDITE DE VINGT PAGES DU GÉANT DE LA BANDE DESSINÉE

Sommaire

JOE SACCO ◆ TIF ET TONDU ◆ PRINCE VALIANT ◆ STANISLAS
MAKOTO TEZUKA ◆ XAVIER MUSSAT ◆ MOKEÏT ◆ BONTEN TARÔ

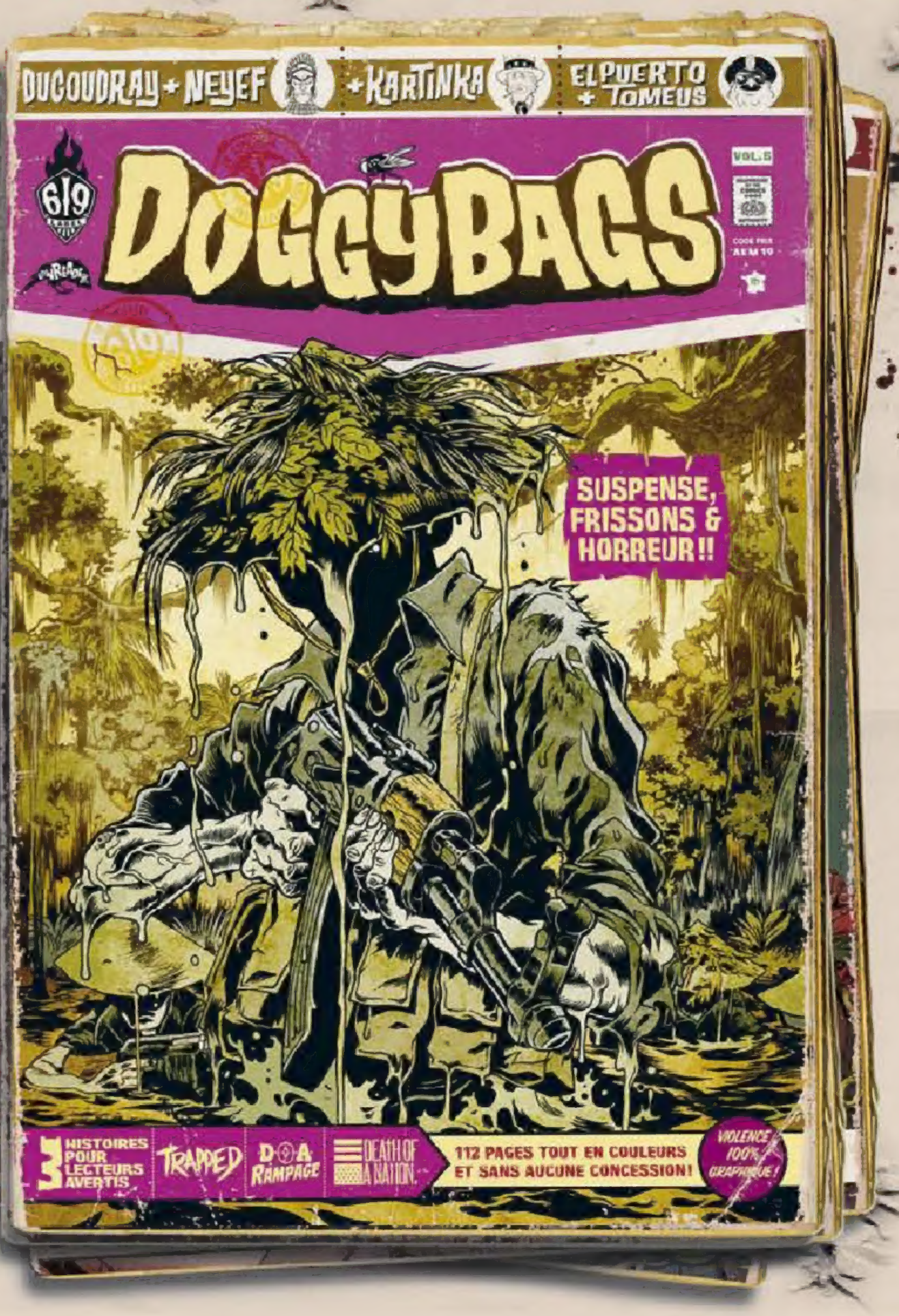
KABOOM N° 5 • MAI - JUILLET 2014 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,9 € - BEL/LUX : 8,9 € - CAN : 12,50 $CA – H CAL : 1060 XPF – POL/S : 1150 XPF

L 11331 - 5 - F: 7,95 € - RD

TROIS HISTOIRES, TROIS TUERIES, UN COMICS : DOGGYBAGS !

VOUS REPRENDREZ BIEN UNE DOSE D'ADRÉNALINE ?

SORTIE LE 25/04/14



CADEAU :

1 POSTER DÉTACHABLE À L'INTÉRIEUR !

LECTEURS AVERTIS

Plus Brutal qu'un coup de fusil à pompe en pleine tête et plus vicieux qu'un arrachage de dent à la pince-monseigneur, DoggyBags est un hommage aux pulps et aux comics d'horreur des années 50 qui ne fait pas dans la dentelle: les chromes rugissent, les calibres crachent et l'hémoglobine coule à flot dans la joie et la mauvaise humeur.

DOGGYBAGS T.1

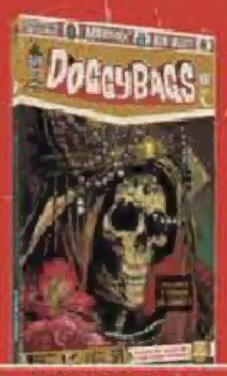
DOGGYBAGS T.2

Pop & Edgy

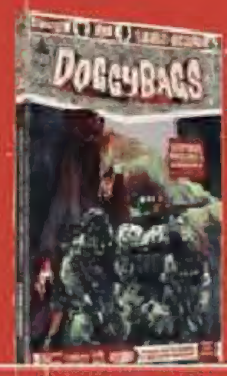
619 Rowdy 619 Quality

DISAPPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY

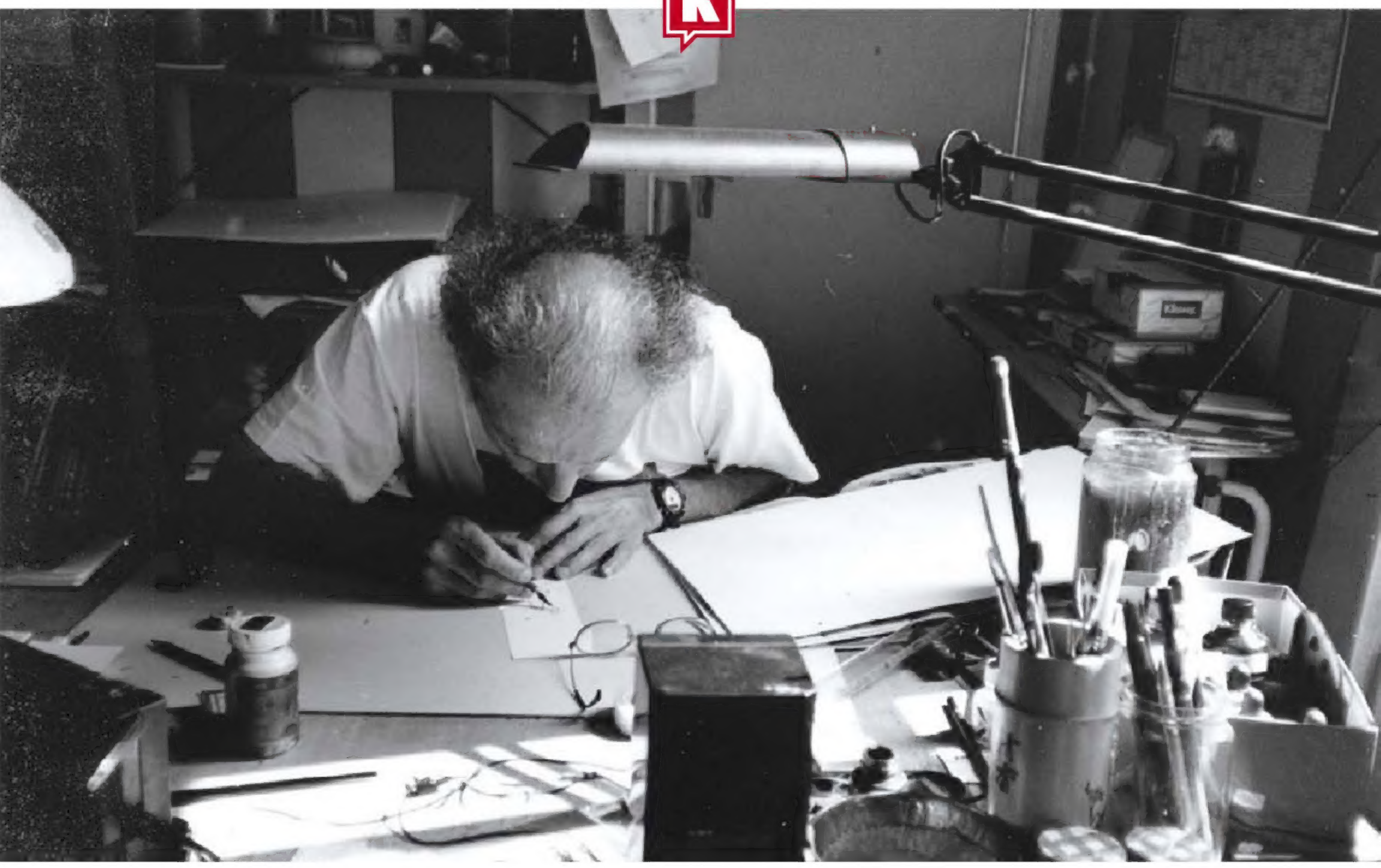
WWW.LABEL619.COM



DOGGYBAGS T.3



DOGGYBAGS T.4



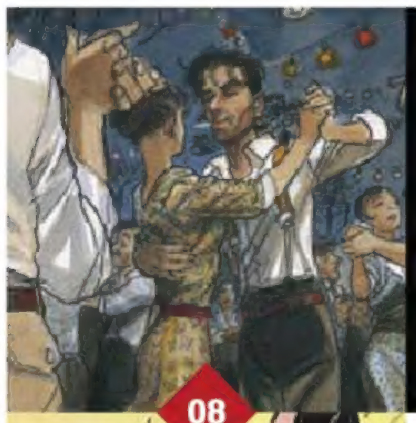
KABOOM5

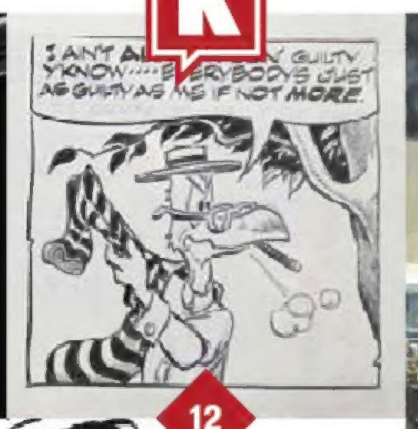
ÉDITO

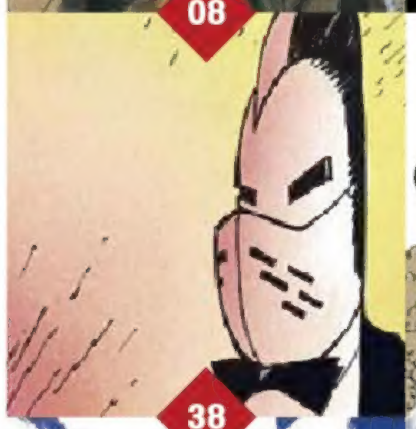
Art Spielgelman se remémore l'émergence du roman graphique aux États-Unis, Makoto Tezuka dresse le portrait de son père et donc des débuts de la bande dessinée japonaise moderne, Mokeït revient sur son parcours atypique croisé à la création dés éditions de L'Association, Xavier Mussat évoque le vide de presque 15 ans qui sépare ses deux livres, des débuts expérimentaux de l'autobiographie jusqu'à sa standardisation. *Kaboom*, entre hier et aujourd'hui, parle de la bande dessinée, ses enjeux, ses réussites et ses échecs. Avec Mœbius, pour figure tutélaire.

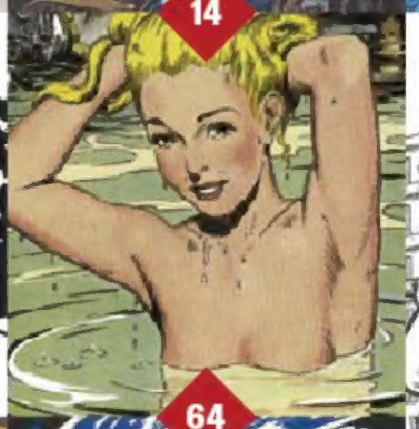
Stéphane Beaujean

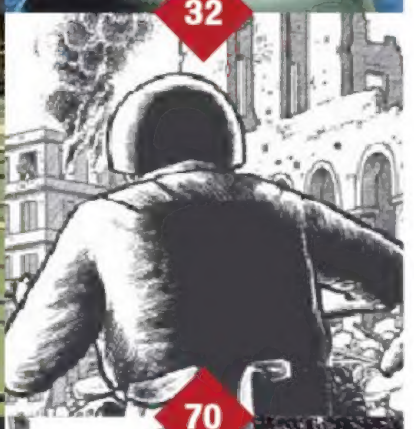
CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038049











KABOOM5

SOMMAIRE

Tendances

6. FRANCE
E COMME ENCHÈRES

8. JAPON
P COMME PATLABOR

10. ÉTATS-UNIS
O COMME OHIO

Couverture

14. MŒBIUS
DANS LE JARDIN DU MAGE :
ENTRETIEN INÉDIT AVEC JEAN GIRAUD

Magazine

32. LEO
RÊVER D'UN AUTRE MONDE

38. TIF ET TONDU
DU CRIME CONSIDÉRÉ
COMME UN DES BEAUX-ARTS

64. PRINCE VALIANT
LE VIKING AMÉRICAIN

70. JOE SACCO
CHANGEMENT DE FOCALE

Rencontres

46. STANISLAS
LA LIGNE POÉTIQUE

56. CITÉ DE VERRE
RENCONTRE CROISÉE ENTRE
ART SPIEGELMAN, PAUL AUSTER, PAUL
KARASIK ET DAVID MAZZUCCHELLI

76. BONTEN TARÔ
LA COULEUR DE L'ERRANCE

82. MOKEÏT
DESSINS COMPULSIFS

88. OSAMU TEZUKA
LA CRÉATION DU MANGA MODERNE

94. SIMON ROUSSIN
LES PAYS IMAGINAIRES

102. XAVIER MUSSAT
À LA PREMIÈRE PERSONNE

Perspectives 2014

108. POGO
WALT KELLY

Tribune

112. TIND
LA LIGNE CLERC

DESPERADOS

DESPERADOS

21.03.14 | 20:34

Crédit photo : Ben Stockley

AGENCE DUFRESNE CORRIGAN SCARLETT H Entreprise RCS Nanterre 414842062

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

KABOOM5
www.kaboom-magazine.fr
5 Passage du Chantier, 75012 Paris

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Benoît Maurer
benoit@2b2m.fr

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Beaujean

CRÉATION DE LA CHARTE GRAPHIQUE
Vincent Montagnana

RÉDACTEURS GRAPHISTES
Diane Maatouk, Christine Zhang, Feelgood

ASSISTANTS DE RÉDACTION
Victor Maas, Aurélien Estager

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION
Jessica Binois, Aurélien Estager

ONT COLLABORÉ A CE NUMÉRO
William Blanc, Frédéric Bosser, Joseph Ghosn, Bill Kartapopoulos, Victor Mass, Jean-Christophe Menu, Benoit Mouchart, Miyako Remondet Slocombe, Nicolas Tellop.

REMERCIEMENTS
L'équipe de Kaboom tient à remercier chaleureusement ces personnes sans qui le magazine n'aurait pas été possible : Edmond Lee et Louise Rossignol, Oliver Bron, Simon Liberman, Julien Magnani, Kathy Degreef, Sophie Cony, Fanny Blanchard, Isabelle Giraud, Matthieu Poulhalec, Eloi Morterol, Thomas Ragon, Evelyne Colas, Stéphane Duval, Louis Lauliac, Alexandre Balcaen, Chigusa Ogino, Makoto Tezuka, Hélène Werlé.

COMMUNICATION/PARTENARIATS
partenariat@2b2m.fr
ABONNEMENT (P. 63) :
abo@2b2m.fr, 01 43 42 22 69

VISUEL DE COUVERTURE
L'homme de Ciguri / Mœbius ©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.

GESTION ET INSPECTION DES VENTES
Magali Parra, magali@2b2m.fr Tél. : 05 31 47 35 80
(numéro réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse)

RÉGIE PUBLICITAIRE
M*I*N*T (Média Image Nouvelle Tendance)
125 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris. www.mint-regie.com.
Directeurs associés : Philippe Leroy philippe@mint-regie.com/01 42 02 21 62 /
Fabrice Régy fabrice@mint-regie.com/01 42 02 21 57
Directrice de la pub : Lauréline Jouanneau/laureline@mint-regie.com

Kaboom est édité par SAS 2B2M, 5, Passage du Chantier 75012 Paris, www.2b2m.fr

Impression (imprimé en France - Printed in France) : Imprimerie Léonce Deprez
Dépôt légal à parution - Commission paritaire : 0116 K 92155 - ISSN : 2264-9182

Distribution : MLP
Distribution Librairies : Makassar • ISBN : 9791093038049

La rédaction décline toute responsabilité quant aux opinions formulées dans les articles, celles-ci n'engageant que leur auteur. L'envoi au magazine de tout texte manuscrit ou non, photo, document, dessin sous tout support implique l'acceptation par l'auteur de leur libre publication dans le journal. Sauf accord particulier, ces éléments, publiés ou non, ne seront ni rendus, ni renvoyés. La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, au terme des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que « les copies ou reproduction strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à leur utilisation collective » et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations à but d'exemple et d'illustration », toute reproduction, intégrale ou partielle, fait sans le consentement de l'auteur, ses ayants droits ou ayants-cause est illicite (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Tous droits de reproductions et de traductions réservées, pour tous pays et tous supports. Tous droits réservés sur le matériel qui n'aurait pas fait l'objet d'une convention antérieure à la parution à raison de difficultés d'identification liées aux réseaux Internet.

DESPERADOS

Crédit photo : Ben Stockley

AGENCE DUFRESNE CORRIGAN SCARLETT H Entreprise RCS Nanterre 414842062

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

C O M M E

ENCHÈRES

France: Première vente d'originaux chez Christie's à Paris

Difficile de se réjouir des scores édifiants réalisés lors de la première vente de la maison Christie's en avril. Non pas que la valorisation sur le marché de l'art de la bande dessinée soit une mauvaise chose, bien au contraire. Mais la teneur des œuvres proposées, souvent des commandes faites sur mesure, dérange quelque peu. Drôle d'idée, en effet, que de choisir de peindre de grandes cases de bande dessinée qui passent directement des ateliers aux coffres-forts plutôt que de s'atteler à poursuivre une œuvre. Certains artistes, comme Bill Watterson ou François Schuiten, ont choisi de faire don de leur travail à des musées. On ne peut que préférer, et de très loin, cette démarche.

DESPERADOS

DESPERADOS RED

12.04.14 | 21:53

Crédit photo : Ben Stockley

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

AGENCE DUFRESNE CORRIGAN SCARLETT H Entreprise RCS Nanterre 414842062

C O M M E

PATLABOR

Japon: *Patlabor Next Génération.* Série et film de Mamoru Oshii

Les deux adaptations en film d'animation de *Patlabor* (en 1990 et 1993) ont apporté la notoriété à Mamoru Oshii. Alors que la série originelle était plutôt romantique et cocasse, Oshii l'avait plongée brutalement dans une réflexion sociétale. Et si c'est avec une curiosité teintée de crainte que les amateurs de science-fiction guettent le retour, vingt ans plus tard, du réalisateur-politologue-philosophe, c'est que cette fois-ci, c'est en film live. Les 7 épisodes créés pour la télévision, au ton plutôt léger, se rapprochent de la série d'origine, et devraient permettre d'amortir la création des robots géants qui seront réutilisés dans le long métrage prévu pour 2015, annoncé comme beaucoup plus sombre et nettement moins commercial. Nouvelle Génération, même combat.

acer

*explore beyond limits™***

Acer recommande Windows 8.

TOUCH MORE*

Acer | Touch & Type***

Une nouvelle expérience tactile.

Explorez, développez vos compétences et votre créativité, pour exprimer le meilleur de vous-même.
Découvrez nos produits sur acer.fr et

Travail, loisir. À vous de choisir. Windows 8

*Au-delà du simple toucher. **Au-delà des limites. ***Utilisation tactile, clavier ou souris.

Certaines applications sont vendues séparément, varie selon les pays.

POGO
FORT MUDGE MEMORIAL DUMP
JUDGE, THERE HE IS! MUGGLE-FEULPRIT ROGUE. KNAVE. RAPSCULLION. BOUNDER!
QUIET OR SILENCE
GUILTY OF WHAT?!
GUILTY OF NOT GUILTY
THE OFFICER ACCUSES ME OF NINCOMPOOPNESS, KNAVERY, RAPSCULLIONISM AND BOUNDEROSITY
A MAN IS PRESUMED INNOCENT UNTIL CAUGHT. I'LL SEE! YOU'RE GUILTY. SO SUIT UP!
SILENCE AND BE QUIETNESS
FORT MUDGE MEMORIAL DUMP
I AIN'T ALONE IN BEIN' GUILTY YUNOW.... EVERYBODY'S JUST AS GUILTY AS WE R NOT MORE
WE GOT A PEST-ONE OF HER SARDINE GANG A WHAT GOTTA BE SHUSHED NO MORE TO GET BUSY
I'LL BE BACKING
THE OFFICER THERE ARRESTED HE FOR BEING DRUNK IN A PUBLIC PLACE AND HE CLAIMS HE WAS HE CLAIMS HE IS A INFANT. BUT WHAT ABOUT HIM CONSORTIN WITH CRIMINALS?
WHAT?!
INDEED! WHAT CRIMINALS DO I CONSORT?
ME.
BY NAB, HE'S RIGHT! GET ANOTHER SUIT, BEAUREGARD. YOU CONSORTED HI ALL THE WAY OVE HERE.
FORT MUDGE MEMORIAL DUMP
YOU SPEND ALL YOUR SPARE TIME AT THE POLICE
GET SENIORITY

C O M M E

OHIO

États-Unis: Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Ohio

Le paradis existe, et il se trouve dans la charmante ville de Columbus, au cœur d'une université réputée pour les arts et les sciences humaines. Le Billy Ireland cartoon Library and Museum est le plus grand musée de la bande dessinée au monde, avec plus de 300000 originaux – principalement d'auteurs américains – datant des débuts de la bande dessinée américaine jusqu'aux années 70. Des dessins, des planches mais aussi des lettres, des peintures ratées et des portraits de proche réalisés par Milton Caniff, Will Eisner, Windsor McCay et des milliers d'autres, sont accessibles à quiconque se présente à l'accueil du musée. Et au premier étage, on donne des cours de bande dessinée, bien entendu. Le paradis, en somme.

KAZE

SEINEN

KAZE-MANGA.FR

« Servi par un réalisme saisissant qui plonge au cœur de l'action. » AIR LE MAG

« Dr. DMAT se lit comme on regarderait une série américaine. » BODOÏ

« Une bonne dose d'adrénaline pour une histoire très réaliste. » BDZOOM

Accidents urbains

Séismes

Tsunamis...

CE N'EST PAS UN FILM

CE N'EST PAS UNE BD

C'EST LA RÉALITÉ DU TERRAIN

Dr. DMAT

DISASTER MEDICAL ASSISTANCE TEAM

Scénario • Hiroshi TAKANO

Dessin • Akio KIKUCHI

Tome1 et 2
Déjà disponibles

Tome 3
Disponible en librairie
le 9 avril 2014

DR.DMAT - GAREKI NO SHITA NO HIPPOCRATES © 2010 by Hiroshi Takano, Akio Kikuchi / SHUEISHA Inc.

Mœbius
DANS LE JARDIN DU MAGE

Directeur éditorial des éditions Casterman, ancien directeur artistique du Festival d'Angoulême, Benoît Mouchart a eu la chance de rencontrer très jeune Mœbius (1938 – 2012). Entretien exceptionnel avec un monstre sacré de la bande dessinée.

PRÉSENTATION, PHOTOS ET PROPOS RECUEILLIS PAR BENOIT MOUCHART

© Charlier/Giraud – Daigaud 2014

BENOÎT MOUCHART

“C’était la première fois que je rencontrais un auteur de bande dessinée.”

Lorsque Jean Giraud m'a ouvert pour la première fois la porte de son pavillon de banlieue, son sourire amusé et le ton malicieux de son mot d'accueil traduisaient l'incongruité de la situation : « C'est toi, Benoît Mouchart ? » J'avais pris rendez-vous avec le dessinateur une semaine plus tôt, en me présentant comme le rédacteur du *Phylactérophile*, un nouveau fanzine. Je n'avais pas menti sur l'objet de l'entretien – une retranscription de notre conversation a bien paru dans cette feuille de chou photocopiée –, mais j'avais oublié de préciser mon âge. Au téléphone, la mue de ma voix pouvait me faire passer pour un adulte. Mais mon look de lycéen timide et mon *baby face* trahissaient mes seize ans… Un autre artiste m'aurait peut-être renvoyé à mes études, en me faisant remarquer qu'il n'avait pas de temps à perdre avec un gamin. Jean Giraud, lui, a proposé qu'on s'installe autour de sa table de jardin, sans se formaliser le moins du monde de ma jeunesse. C'était un matin d'été doux et ensoleillé, et le magnétophone a tourné pendant plus d'une heure et demie.
À cette époque, l'atelier de Mœbius était installé dans une petite dépendance qu'il m'a permis de visiter. Il y avait sur sa table des dessins inachevés au crayon, des planches en cours, des livres de documentation, un ghetto blaster et quelques CD, des pinceaux, des plumes, des bocaux d'eau colorée, des flacons d'encre et d'écoline… C'était la première fois que je posais le pied dans un tel sanctuaire. C'était d'ailleurs la première fois que je rencontrais un auteur de bande dessinée. C'était sans doute aussi, de manière plus décisive encore, la première fois qu'un adulte extérieur à mon cercle intime m'adressait la parole avec la considération que l'on accorde à un adulte.
Au moment de préparer mes questions, je m'étais replongé dans les œuvres complètes de Mœbius – qui m'enthousiasmaient beaucoup plus que celles de Giraud – avec un effort d'interprétation peut-être excessif. Percer les secrets d'un créateur dont le dessin transcende la surface des apparences était une utopie adolescente. Les réponses qu'il m'a données ce jour-là relèvent pourtant parfois, au-delà de mes espérances, de la confession la plus sincère. Tout simplement, peut-être, parce qu'elles étaient livrées à un môme anonyme.
J'ai enregistré deux autres entretiens avec Jean Giraud en 1994 et 1995, pour une émission de radio diffusée sur Aligre FM, animée chaque samedi en compagnie de Jean-Paul Jennequin, Martin-Pierre Baudry, Marc Bourgne et Laurent Lerner, entre autres.
J'ai souvent revu Jean par la suite, à Paris, à Bruxelles, à Naples ou à Angoulême, notamment à l'occasion des tumultueuses délibérations de l'Académie des Grands Prix – auxquelles j'ai assisté pendant dix ans en qualité de directeur artistique du Festival. Je pensais que nous aurions le temps de reparler plus longuement un jour ou l'autre de tel livre, de tel récit, de tel dessin, de l'art et de la vie. Nous en avons parfois eu l'occasion, au détour de déjeuners ou de dîners, mais je n'en ai conservé aucun enregistrement.
Les pages qui suivent proposent un montage des trois entretiens que Jean Giraud m'a accordé entre 1992 et 1995. Certains de ses propos, empreints de spiritualité, m'ont marqué à vie. Je me remémore souvent cette phrase qu'il avait prononcée en plissant les yeux à la façon du chat d'*Alice au pays des merveilles* : « Les problèmes que l'on rencontre au cours de l'existence sont presque toujours des appels à nous transformer et à changer notre point de vue sur le monde ». Je n'ai pas encore acquis la sérénité qui me permette d'appliquer cette sagesse dans ma vie quotidienne. Mais le jour où le mage Mœbius m'a ouvert la porte de son jardin, mon regard sur le monde en général et sur l'art en particulier ont été profondément métamorphosés. Et je ne trouve pas de mots assez forts pour exprimer ma reconnaissance envers cet artiste qui restera, pour l'éternité, un chercheur d'étoiles et un éclaireur…

©Benoît Mouchart

CONVERSATION AVEC JEAN GIRAUD-MŒBIUS

À quel moment de votre jeunesse avez-vous éprouvé le désir de devenir auteur de bande dessinée ?
Je me souviens avoir ressenti que mon enfance s'achevait juste après l'obtention de mon certificat d'études. J'ai compté mes billes, et les perspectives qui s'offraient à moi dans la vie active ne me semblaient guère brillantes. J'étais plutôt en échec scolaire, je n'avais aucun autre diplôme que mon certif' et, comme la plupart de mes copains, je me dirigeais vers des activités professionnelles pénibles. À l'époque, il n'y avait pas de chômage, mais malgré mes origines modestes, j'éprouvais une vive répugnance à exercer un métier où l'on se salissait les mains. En revanche, dessiner pendant des heures me plaisait beaucoup. J'ai donc décidé de transformer en quelque chose de positif cette manie qui contrariait mes études. Au fond, les problèmes que l'on rencontre au cours de l'existence sont presque toujours des appels à nous transformer et à changer notre point de vue sur le monde.

Vos débuts sont très précoces : vous aviez à peine dix-huit ans au moment de vos premières publications…
J'ai commencé à placer mes dessins dans *Far West*, une revue en perte de vitesse dirigée par Marijac qui publiait des bandes françaises et quelques westerns anglais pas terribles. Puis j'ai travaillé pour *Cœurs Vaillants* et *Fripounet et Marisette*. C'étaient des journaux catholiques destinés au public adolescent avec une sorte d'impératif éducatif classique et traditionnaliste. Il fallait que tout soit très moral et correct. Cet état d'esprit n'était pas très éloigné des premières années de *Pilote*.

Votre collaboration avec Jijé sur une aventure de *Jerry Spring*, *La Route du Coronado*, semble avoir accéléré le cours de votre carrière. En quoi consistait votre contribution à cet épisode ?
En rentrant de l'armée, lorsque j'ai présenté mes dessins à Jijé, il a estimé que les progrès que j'avais

JEAN GIRAUD-MŒBIUS
"Un auteur de bande dessinée est toujours le premier spectateur de son travail, qui ne quittera pas la table tant que son dessin n'est pas fini."

faits pendant ma période militaire me permettaient de travailler à ses côtés efficacement. J'avais une vingtaine d'années et il m'a d'abord confié le soin de dessiner seul Jerry Spring. Mais ça n'avançait pas assez vite, alors il m'a proposé de mettre à l'encre ses crayonnés, ce qui m'a permis d'apprendre beaucoup de choses.

Il vous a lui-même remplacé plus tard pour quelques pages de *Blueberry*. Pourquoi a-t-il dessiné seul la couverture du premier album de la série, *Fort Navajo* ?
Jean-Michel Charlier pensait qu'en confiant la couverture du premier album de la série à un dessinateur chevronné nous pourrions toucher un plus large public. C'était une chose courante à l'époque : l'affichiste Yves Thos réalisait par exemple de nombreuses couvertures pour *Barbe Rouge* ou *Les Chevaliers du Ciel*.

Vous étiez âgé de vingt-cinq ans au moment de la création de *Blueberry* dans *Pilote* : quel regard portez-vous aujourd'hui sur vos premières pages ?
C'est Charlier lui-même qui m'a reçu quand je suis venu présenter mes travaux à la rédaction de *Pilote*. J'ai appris par la suite qu'il prenait rendez-vous avec les postulants pour choisir les dessinateurs qui l'intéressaient. Il a considéré ce jour-là que j'étais suffisamment au point pour commencer une série avec lui. Avec le recul, je dois avouer qu'il s'est sans doute montré trop

AIMERAIS-TU GAGNER UN BEAU DOLLAR D'ARGENT NEUF ? SIMPLEMENT POUR PORTER UN PAQUET.
ET COMMENT SENOR
SEPENDANT
HEU, ON VOULAIT VOUS FÉLICITER LIEUTENANT. AU NOM DU CONSEIL. ÇA FAIT PEU DE TEMPS QUE VOUS ÊTES À SILVER ET TOUT A DÉJÀ PASSABLEMENT CHANGÉ !
500 $
JUSTEMENT, ON VOUDRAIT VOUS AIDER... PAS AVEC DES ARMES BIEN SÛR, CE N'EST PAS NOTRE JOB MAIS HEU... À NOTRE FAÇON !
LE VENT TOURNE, ON VOUS SAURA GRÉ DAVANTAGE, GENTLEMEN.
HEU ALORS VOILÀ... NOUS AVONS CONTRAINTE ET JUGE À REJOINDRE LE TRIBUNAL D'ICI QUARANTE HUIT HEURES POUR JUGER LES PRISONNIERS.
HEU... SEULEMENT...
SEULEMENT !
APRÈS TOUT, CES CANAILLES NE SONT QUE DES HOMMES DE MAIN... ET TANT QUE LES FRÈRES BASS RESTERONT LIBRES, NOUS NOUS RISQUERONS TRÈS GROS !
BAH ! QUAND CES RASCALS SE VERRONT PERDUS, ILS PARLERONT, JE VOUS LE JURE... ET JE VOUS GARANTIS QU'ILS NE NOUS FOURNIRONT PAS DE TRACAS QUI NE NOUS FERONT PAS PRÉFÉRER LEURS PATRONS À L'OMBRE...
ENCORE UN MARSHAL... ON POURRA COMPTER SUR VOUS, NOUS NE CANCANERONS PAS !
S'IL N'ENTREZ POUR PRÉVENIR VOUS PASSER VOIR MISS MARSH.
PEU... JE SUIS ACQUIS POUR SA SÉCURITÉ C'EST MON PRINCIPAL TÉMOIN À CHARGE ET CETTE JEUNE ÉCERVELÉE NE RATE PAS UNE OCCASION DE SEMER DES EMMUIS
O.K. MARSHAL, JE LA VERRAI !
ET UN PEU PAS TROP...
POURQUOI DIABLE LE SHERIFF NE FAIT-IL PAS SES COMMISSIONS LUI-MÊME ? LES JOLIES FILLES LUI FERAIENT-ELLES PEUR, UNE FOIS TRIANGLE ?
DANGER FRAPPER AVANT D'ENTRER
MISS MARSH...
SBLAM !

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

CI-DESSUS
Les débuts du sergent Blueberry et son visage inspiré par Jean-Paul Belmondo.

indulgent à mon égard ! Si je le pouvais, je redessinerais les trois premiers épisodes de *Blueberry* car je sais que je n'étais pas capable d'assumer cette série lorsque je l'ai commencée. Je travaillais au-dessus de mes moyens et Jijé m'aidait beaucoup. J'utilisais tout ce qui me tombait sous la main pour sauver les apparences avec obstination : les souvenirs de films, les photos, les illustrations, les bandes dessinées et, bien entendu, ma propre mémoire visuelle. Ce qui m'importait, malgré mes carences techniques, c'était le désir de voir quelque chose d'intéressant se créer sous mes yeux. L'une des choses les plus difficiles de ce métier, c'est le temps que l'on passe sur sa table à dessin. Cette durée est infiniment plus longue que le simple coup d'œil jeté sur une planche par un lecteur... Un auteur de bande dessinée est toujours le premier spectateur de son travail, un spectateur prisonnier qui ne quittera pas sa table tant que son dessin n'est pas fini. Lorsqu'on a une certaine exigence esthétique, il est très difficile de supporter dix heures par jour l'étalage de ses incapacités et de sa propre médiocrité. Tout dépend bien entendu des objectifs que l'on se fixe et du perfectionnement vers lequel on se projette. Certains

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

dessinateurs se satisfont vite et d'autres jamais ! Je me range dans la seconde catégorie car je suis toujours à la recherche d'un état de grâce.

Vous êtes pourtant mondialement considéré comme l'un des dessinateurs les plus accomplis…
Peut-être, mais je n'ai pas atteint une certaine perfection académique, notamment dans la maîtrise de l'anatomie. Ce n'est pas très grave parce que j'ai d'autres atouts. Mon dessin porte en lui-même une naïveté originelle, une certaine rudesse, une forme de grossièreté qui charrie aussi un archaïsme mélodramatique. Mes imperfections sont compensées par une vitalité très personnelle qui communique une énergie unique.

Vous parlez d'objectifs personnels et de perfectionnement : votre parcours est en effet jalonné de transformations, comme si vous n'aviez cessé de chercher à vous surprendre vous-même en cherchant de nouveaux systèmes graphiques et des inspirations différentes. Bien que le récit de « La Déviation » soit signé Gir, il marque par bien des aspects votre mutation en Mœbius. Comment avez-vous ressenti ce changement à cette époque ?
Je suis un médium qui s'ignore ! « La Déviation » était un titre prémonitoire, qui annonçait à sa manière une sorte de programme. Ce n'était pourtant pas du tout prémédité. Disons que mes cycles d'évolution intime ont rencontré les opportunités éditoriales

ENTRE ŒUVRES D'ART ET SOMBRES DESSEINS

L'ASSASSIN QU'ELLE MÉRITE

TOME 3
DISPONIBLE LE 21 MAI

VENTS D'OUEST
www.ventsdouest.com

de cette époque. Le travail d'un artiste consiste à entretenir avec le public une relation de séduction et d'attraction. Au moment où tout le monde attend que le magicien sorte un lapin de son chapeau, il laisse une colombe s'échapper ! Le vrai professionnel, tel un trapéziste, donne l'impression de se mettre en péril lorsqu'il ne l'est pas. Et quand il l'est réellement, personne ne s'en aperçoit.

D'où vous est venue l'idée de ce nom de Mœbius ?
C'était une idée un peu bête, presque une blague, sans aucune connaissance ni intention. J'étais alors incapable de deviner l'ampleur que prendrait Mœbius dans mes créations artistiques. Avec le recul, je me suis aperçu qu'en prenant ce nom j'avais posé un geste qui soulevait plein de significations cachées…

Qu'est-ce qui différencie fondamentalement Giraud de Mœbius ?
Sur le plan technique, en bande dessinée, Mœbius est à la plume et Giraud au pinceau. Il y a très peu de pinceau dans Mœbius, à part dans *Le Garage hermétique*. Pour moi, il n'y a pas d'opposition entre Giraud et Moebius, mais plutôt une complémentarité. C'est une expression de ma bipolarité. Mœbius, c'est la signature avec laquelle je me donne le droit d'aborder tous les aspects du graphisme dont je me sens capable, dans le domaine de l'illustration, de la peinture, de la gravure sur cuivre, des émaux, etc. Jean Giraud, c'est bien sûr mon nom de naissance, mais c'est surtout *Blueberry*. Chose étrange, aux États-Unis, la série a paru sous la signature de Mœbius… Mœbius est peut-être en train de tout phagocyter !

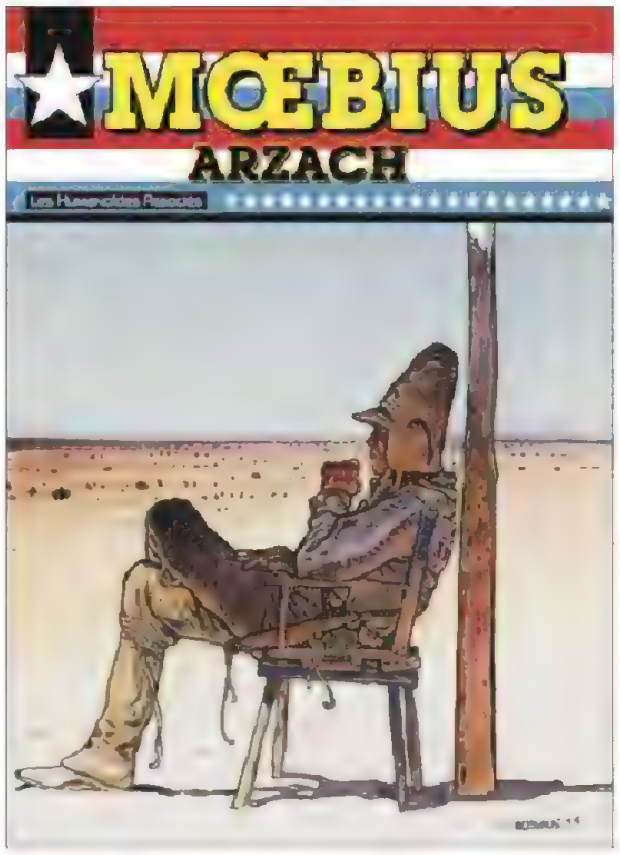
DE SUICIDE-ALVÉE. C'EST LA CHUTE DIRECTE ET DANS L'ESCALIER JUSQU'AU GRAND LAC D'ACIDE QUI DISSOUT TOUT
GEEEK! D'AUTRES VONT SUIVRE!
HA! UN SUICIDE!
IL Y AVAIT LONGTEMPS
ARGHHH
VA ME CHERCHER MON ARME. CETTE FOIS, IL M'EN FAUT UN !
SORTEZ LES FUSILS!
©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.

> ***"Mon dessin porte en lui-même une naïveté originelle, une certaine rudesse, une forme de grossièreté qui charrie aussi un archaïsme mélodramatique."***

Dans les années 70, presque tous les personnages dessinés par Mœbius connaissaient une fin malheureuse. Pourquoi ?
J'avais à l'époque une vision pessimiste du destin qui attend l'être conscient : toute tentative d'évasion de la norme, du destin ou de la réalité me semblait irrémédiablement condamnée et punie. C'était l'expression d'un blocage personnel que l'on m'avait imposé ou que je m'imposais. Et puis, un jour, je me suis aperçu qu'en racontant ce genre de situations, je les rendais réelles. J'ai donc pris la décision psychomagique de ne plus donner d'issue catastrophique à mes histoires, en espérant naïvement que la source du trouble en serait affectée. Ce n'était pas aussi simple, car faire disparaître un symptôme n'a jamais suscité aucune guérison. Au fond, j'ai cessé d'imaginer des fins tragiques comme on arrête de boire ou de fumer. Mais ce genre de décision ne résout pas les problèmes qui ont conduit un sujet à la dépendance au tabac ou à la boisson. J'ai donc commencé à remonter vers la source de mon blocage mais je ne crois pas en avoir terminé.

L'orthographe d'Arzach changeait à chaque histoire : était-ce une façon d'annoncer au lecteur qu'il entrait dans un monde où le langage n'a pas sa place ?
C'est une bonne interprétation. C'est bien que tu aies vu ça. Je ne sais pas pourquoi j'ai fait ça. C'était un jeu qui m'amusait. Encore une

©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.

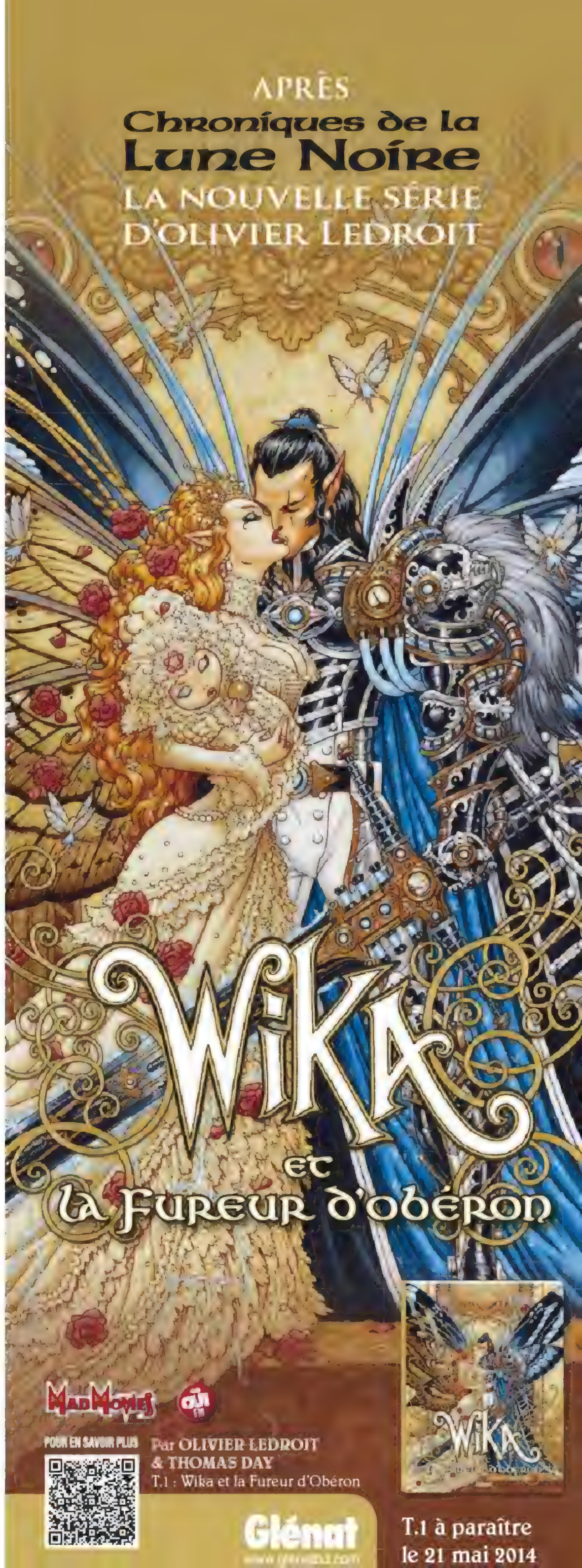


CI-DESSUS
Arzach, un des personnages les plus cultes de l'univers de Mœbius.

fois, lorsqu'on s'amuse, les choses prennent un sens que l'on n'explique pas mais que l'on ressent. Et lorsqu'on peut faire sortir le sens de son trou, ça rend complètement euphorique.

Vous avez expérimenté dans les années 70 avec *Le Garage hermétique* une forme de dessin automatique qui vous a conduit à écrire : « On peut très bien imaginer une histoire en forme d'éléphant, de champ de blé, ou de flamme d'allumette soufrée. » Cette révolution esthétique et narrative, qui laisse la part belle à l'inconscient et à l'onirisme, n'a pas été beaucoup suivie depuis lors. Pourquoi ?
Ce ne sont pas des histoires, dans la mesure où il n'y a pas de réel propos narratif. Disons plutôt que ce sont des errances graphiques et des associations d'idées. C'est resté une démarche marginale dans cet artisanat de divertissement qu'est la bande dessinée. Je me souviens du regard émerveillé de Claire Bretécher lorsqu'elle a découvert *Le Garage* : « Mais c'est de la poésie, ton truc ! » Cette phrase de Claire, c'est un grand moment de ma vie… *Le Garage hermétique* et *Arzach* ont conservé le statut d'objets non identifiés, et je comprends que certains lecteurs les rejettent encore. J'ai lu récemment dans *Les Inrockuptibles* une critique au sujet de *L'Homme du Ciguri* qui disait en substance : « De toute façon, Mœbius, on n'y comprend jamais

APRÈS
Chroniques de la Lune Noire
LA NOUVELLE SÉRIE D'OLIVIER LEDROIT



© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

CI-DESSUS
Une partie de poker est une situation idéale pour permettre à Jean Giraud d'improviser son scénario.

rien ! » C'était écrit avec une certaine dose de fatalisme, mais je sentais une indignation qui portait le germe d'une condamnation sans appel. Pour certaines personnes, il semble donc interdit d'abattre des arbres pour faire du papier et, surtout, des livres qui ne racontent rien au final. Pourtant, on imprime bien des prospectus pour les Boucheries Bernard, alors pourquoi pas des livres de Mœbius ? En ce qui concerne l'improvisation, je dois avouer que je ne l'applique pas uniquement dans les livres signés par Mœbius :

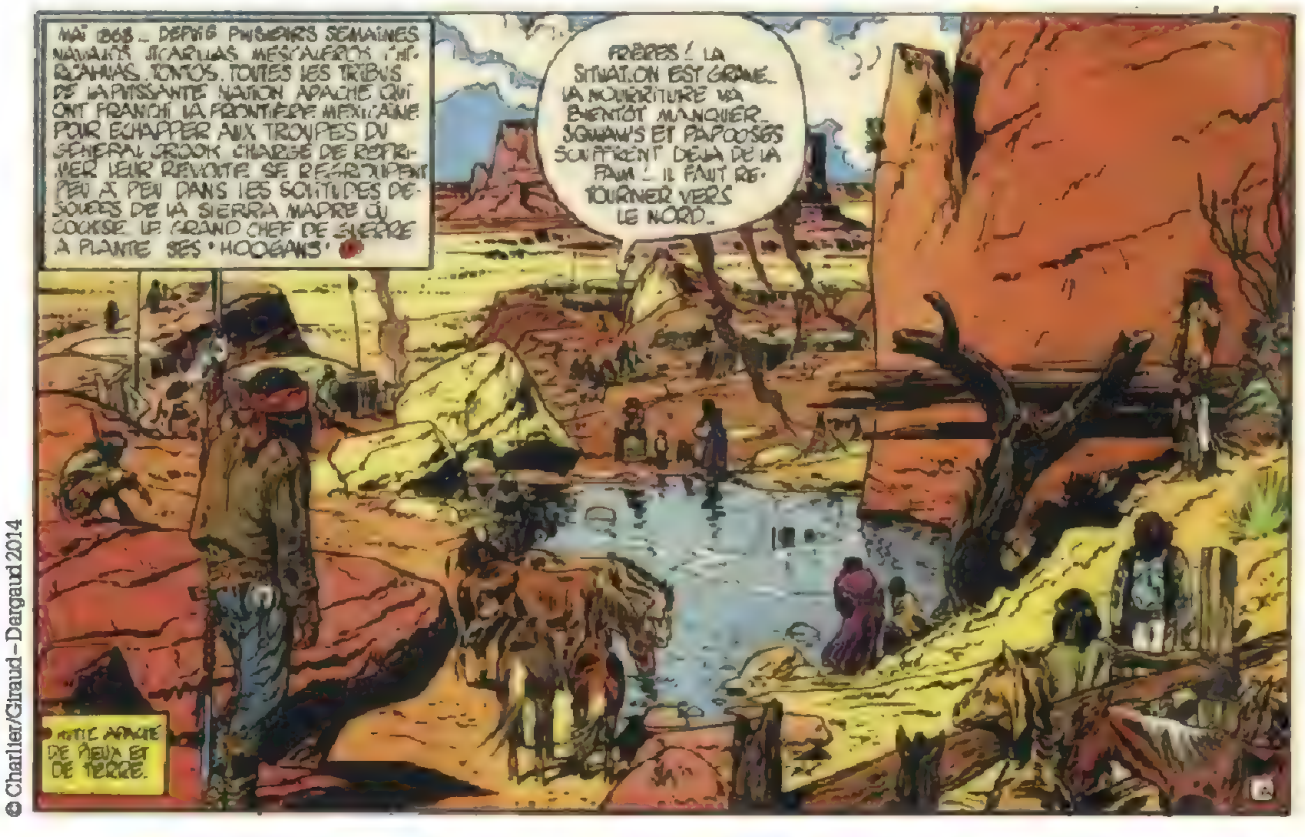
> ***"J'aime m'asseoir devant ma table à dessin sans savoir ce que je vais raconter."***

le cycle de *Mister Blueberry* n'a pas été conçu autrement.

***Mister Blueberry* a donc également été improvisé ?**
J'avais une trame générale sur laquelle j'ai brodé. Je savais où je voulais arriver, mais je ne connaissais pas le trajet. Comme je le disais tout à l'heure, le propre d'un auteur est de se mettre en danger : les erreurs sont alors débaptisées pour devenir des interventions divines ! L'improvisation ne peut cependant se pratiquer qu'après avoir atteint une certaine maîtrise de la discipline. J'aime la sensation que me procure chaque matin le fait de m'asseoir devant ma table à dessin sans savoir ce que je vais raconter.

Vous arrive-t-il de vous autocensurer ?
Non. Les seules choses que je ne montre pas, ce sont mes recherches personnelles dans le domaine érotique. Ça relève d'une expression fantasmatique qui peut paraître dangereuse, intime ou délicate. Je comprends ce tabou.

Blueberry n'a jamais été un héros classique mais, depuis que vous imaginez seul ses aventures, il ne semble plus être le moteur de l'action, mais plutôt l'un de ses motifs. Pourquoi ?
J'aurais pu tenter de copier ce qui avait été fait jusqu'alors dans *Blueberry* mais je ne m'en sentais pas capable. Jean-Michel Charlier avait son génie propre et il ne m'était pas possible de le revendiquer. J'ai donc imaginé ce qui se passait dans la tête de Blueberry à la suite d'*Arizona Love*, dont Jean-Michel avait écrit les deux premiers tiers au moment de sa mort.


MAI 868... DEPUIS PLUSIEURS SEMAINES MAINTENANT JE CARLOS MESCALEROS CHIRICAHUAS, TONTOS, TOUTES LES TRIBUS DE LA PUISSANTE NATION APACHE QUI ONT FRANCHI LA FRONTIÈRE MEXICAINE POUR ÉCHAPPER AUX TROUPES DU GÉNÉRAL CROOK CHARGÉ DE RÉPRIMER LEUR RÉVOLTE SE REGROUPENT PEU À PEU DANS LES SOLITUDES DESOLÉES DE LA SIERRA MADRE OÙ COCHISE LE GRAND CHEF DE GUERRE À PLANTÉ SES 'HOOGANS'
FRÈRES ! LA SITUATION EST GRAVE... LA NOURRITURE VA BIENTÔT MANQUER... SQUAWS ET PAPOOSES SOUFFRENT DÉJÀ DE LA FAIM ! IL FAUT RETOURNER VERS LE NORD...
NOTRE APACHERIE DE PIEUX ET DE TERRE.

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

DORÉE MAIS
SUCRÉE POUR VOTRE CHALOUPE !
BAM !
PEUT-ÊTRE QU'ÇA VA ÊTRE UN ÉVÉNEMENT DANS MA VIE DE TOMBEUSE !
ÇA VA PRESCOTT, NE M'EN JETEZ PAS !

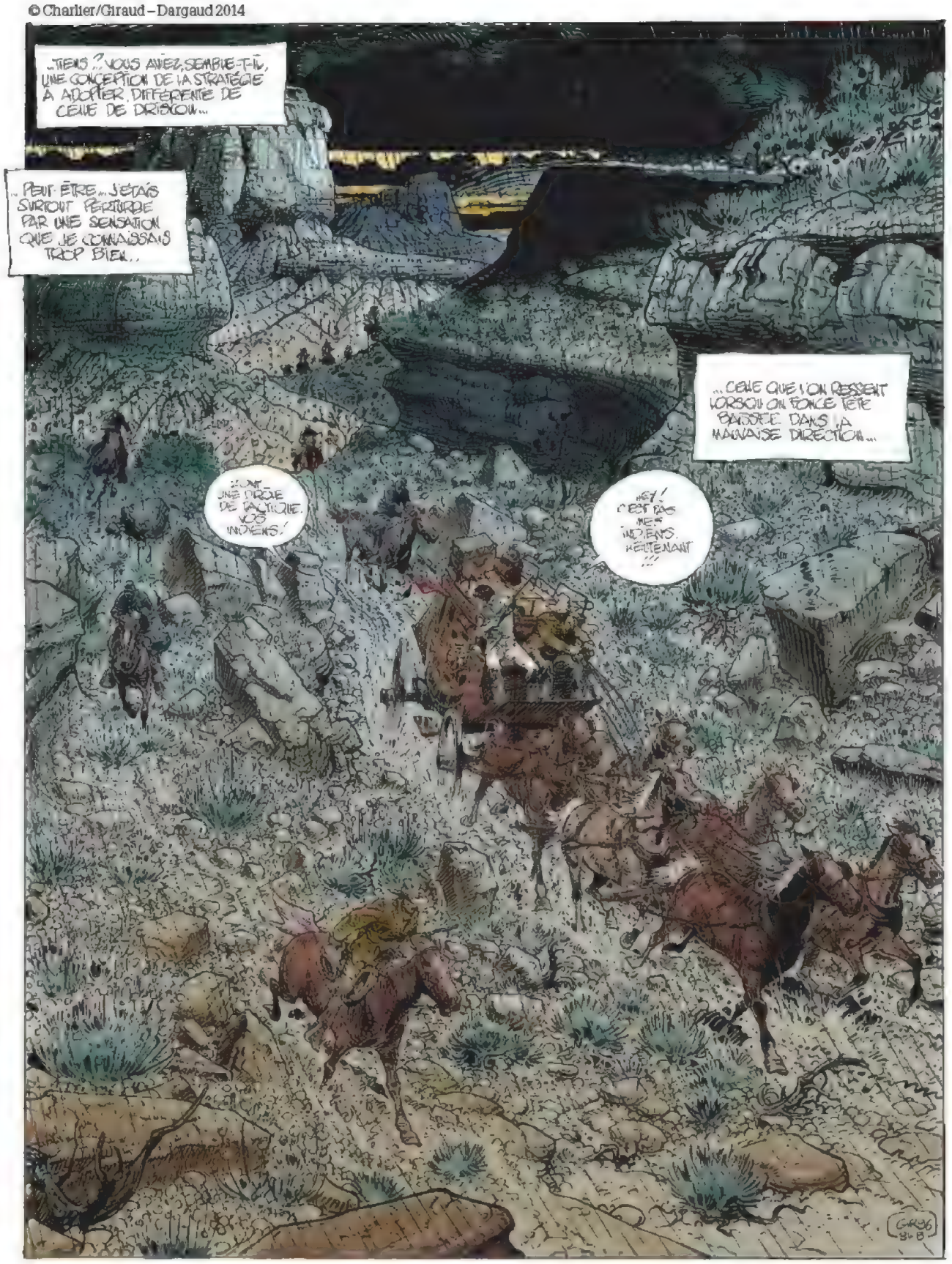
©Charlier/Giraud-Dargaud 2014

J'ai terminé *Arizona Love* en bénéficiant de l'effet d'entraînement du début de l'histoire. Or ce que Blueberry a vécu dans cet épisode l'a conduit à un véritable constat d'échec existentiel. Après avoir subi tant de déconvenues, après avoir été poursuivi par toutes les polices américaines, après avoir recouvré son honneur, après avoir amassé de l'argent, la seule chose qui lui manque est de retrouver l'amour de la femme qu'il aime, Chihuahua Pearl. Et il n'y parvient pas ! Blueberry est donc dans une situation d'échec personnel très grave qui justifie son repli sur soi. Son refuge dans le jeu est logique puisque sa fortune l'empêche de sombrer dans la clochardise. Il aurait pu se suicider ou devenir alcoolique, mais il a déjà connu ce type de souci après la Guerre de Sécession – ce n'est pas dit dans les scénarios de Jean-Michel, mais j'en parlerai un jour.

Le thème du jeu me rappelle ce que vous disiez au sujet de l'improvisation. Est-ce que montrer Blueberry en joueur de poker est pour vous une métaphore du risque que doit tout de même prendre un artiste lorsqu'il pourrait se croire installé ?
En dehors même de l'expression artistique, c'est en effet l'extrapolation d'un homme qui s'approche de la soixantaine en se demandant si

JEAN-DAVID MORVAN KIM JUNG GI
SPYGAMES
1. DISSIDENTS
LES SECRETS D'ÉTAT COÛTENT LE PRIX DU SANG
TOUS LES 4 ANS,
8 ÉQUIPES D'AGENTS SECRETS
S'AFFRONTENT POUR RÉCUPÉRER
72 SECRETS D'ÉTAT DE NIVEAU 2.
MAIS POUR CETTE 34e ÉDITION DU KONTEST,
8 FRANCS TIREURS ONT DÉCIDÉ
DE JOUER LES AGENTS PROVOCATEURS.
SPYGAMES
FLASHEZ POUR DÉCOUVRIR
LE DESSINATEUR
KIM JUNG GI
EN PERFORMANCE LIVE
Glénat
www.glenatbd.com
A PARAÎTRE
LE 23 AVRIL

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014


...TIENS ? VOUS AVEZ SEMBLE-T-IL, UNE CONCEPTION DE LA STRATÉGIE À ADOPTER DIFFÉRENTE DE CELLE DE DRISCOLL...
...PEUT-ÊTRE... J'ÉTAIS SURTOUT PERTURBÉ PAR UNE SENSATION QUE JE CONNAISSAIS TROP BIEN...
...CELLE QUE L'ON RESSENT LORSQU'ON FONCE TÊTE BAISSÉE DANS LA MAUVAISE DIRECTION...
...C'EST UNE DROLE DE TACTIQUE, VOS INDIENS !
HEY ! C'EST PAS MES INDIENS, LIEUTENANT !!!

À GAUCHE
Dans le cycle Mister Blueberry, les esthétiques de Giraud et de Mœbius se rejoignent.

l'agent d'une histoire. Je connais les règles du jeu, mais je ne peux pas m'empêcher de ressentir à quel point je suis moi-même méchant. D'ailleurs, quand il est en désaccord avec moi, mon jeune fils de six ans me dit : « Tu es méchant ! » Dans un scénario, c'est la même chose : un personnage qui fait obstacle au héros est un méchant. Mais que deviennent ces types qu'on assomme à coups de crosse, qui ont sans doute des traumatismes crâniens et qui sont peut-être chargés de famille ? On ne sait pas et on s'en fiche, car pendant ce temps le héros continue sa balade sans jamais avoir de soucis… Il y a là une réelle injustice, une forme de délire dans la tradition européenne du roman d'aventures.

La réalité historique a toujours été utilisée mais malmenée dans *Blueberry*. Dans *Mister Blueberry*, le rôle joué par Wyatt Earp et ses frères sert-il à renforcer le caractère mythique de Blueberry ?
Jean-Michel Charlier se documentait énormément lorsqu'il abordait un sujet historique. Il avait la grande qualité de rendre les situations de ses scénarios très crédibles, par des touches documentaires très savamment dosées. Cela prenait parfois des proportions artificielles, mais sa façon d'inclure aux péripéties des éléments réels donnait une densité de vraisemblance à la narration. Cela dit, si on avait cherché à être des maniaques de l'authenticité, on se serait plantés. Nous avons toujours parasité l'histoire de l'Ouest dans *Blueberry* mais il me semble important de conserver un certain flou, car l'élément central de la série doit toujours rester Blueberry lui-même.

Malgré vos innovations dans l'approche des personnages, la forme même de *Mister Blueberry* traduit un certain classicisme, dans le dessin et dans le choix même de découper la page en quatre bandes…
J'ai toujours voulu conserver cette forme classique. J'ai tenté de changer ce modèle dans *La Longue marche* sans être convaincu par le résultat. Les histoires de *Blueberry* sont assez touffues, et réclament dix ou douze vignettes par planche. L'imaginaire du lecteur est tel que la notion d'espace

> ***"Le cycle* Mister Blueberry *évoque certaines de mes problématiques intimes."***

l'aventure personnelle est encore possible. En ce sens, Blueberry ne reflète plus les préoccupations de Charlier, mais les miennes. D'une manière très codée, le cycle *Mister Blueberry* évoque certaines de mes problématiques intimes. Il y est par exemple beaucoup question des relations entre père et fils. J'ai moi-même un fils de vingt ans et je connais l'angoisse qu'éprouve un père face à un grand fils. Cela transparaît de manière presque invisible, car je n'utilise pas ma série comme une tribune. Il se trouve qu'en racontant une histoire qui rende compte de la logique du personnage, j'ai réussi à rejoindre un certain nombre de mes propres préoccupations.

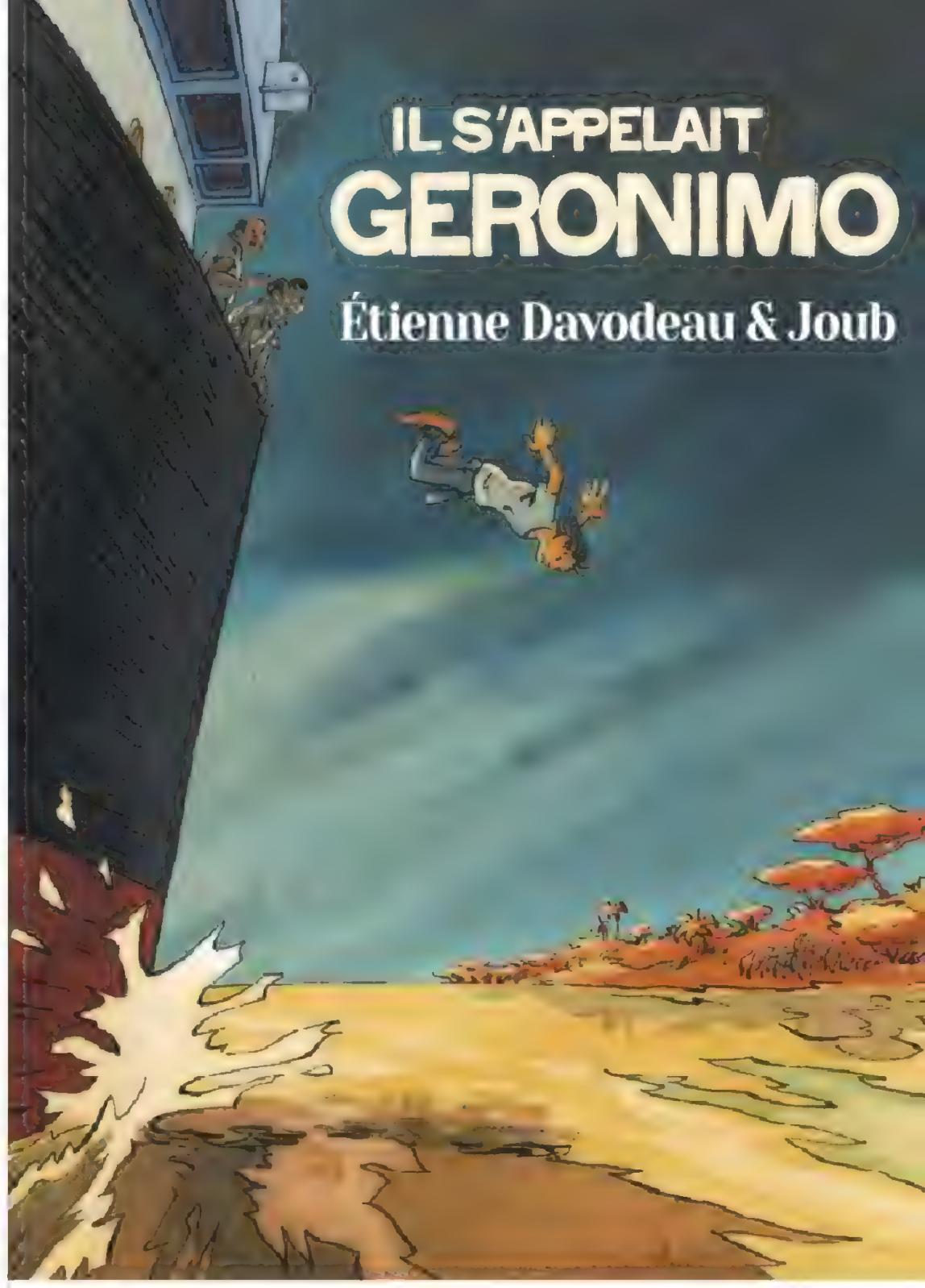
Vous vous éloignez également de Charlier dans votre approche psychologique des ennemis de Blueberry : n'êtes-vous pas plus indulgent à leur égard ?
C'est vrai. Un auteur classique est toujours sans pitié envers les « méchants » : ils crèveront les bottes aux pieds dans leur état de méchanceté. Dans cette logique, un personnage n'est rien d'autre que

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

peut se déployer dans une toute petite surface. C'est une question de talent dans la manipulation visuelle exercée par le dessinateur. Si, dans la mise en page, le graphisme et la composition, tout est bien équilibré, on peut donner à la fois une parfaite lisibilité et une sensation d'immensité, y compris dans une toute petite vignette. Ceci dit, dans le premier album du cycle *Mister Blueberry*, j'ai eu tendance à dessiner sur de trop grandes planches, et la réduction finale de l'impression a quelque peu écrasé mon dessin.

Vos planches originales sont pourtant moins grandes que celles de Forest, Gillon ou Poïvet…
Oui, leurs dessins étaient amples et rustiques, leurs pinceaux ne travaillaient pas dans la finesse mais dans les corps, avec les pleins et les déliés. Toutes ces choses donnaient du jus graphique à la réduction, car ces trois auteurs maîtrisaient très bien le décalage entre le format d'exécution de leurs strips et celui de la parution dans le journal. Cela me fait beaucoup réfléchir. Dois-je abandonner la mise en page en quatre strips ? Dois-je changer de format d'exécution ? Dois-je cesser de considérer la demi-planche comme unité de travail ? Je n'ai pas encore tranché.

Comment se déroule votre collaboration avec Christian Rossi (voir *Kaboom* n°3) sur la série *Jim Cutlass* ?
Christian est un dessinateur de rêve : il est parfait ! C'est l'idéal que j'aimerais atteindre lorsque je dessine mes



En quête de son passé,
il trouvera son identité

De retour à Paris sous le nom de Manu, Geronimo part à la recherche de ses origines, et de sa mère qu'il n'a jamais connue…

RÉCIT COMPLET - DISPONIBLE

VENTS D'OUEST
www.ventsdouest.com

© 2014 Marvel. Surfer : Parabole - Panini Comics pour la version française

PARABOLE
REGARDE ON DIRAIT UNE ÉTOILE FILANTE !
NON, CHÉRIE. C'EST PLUS PROCHE. C'EST PROBABLEMENT UN SATELLITE QUI RETOMBE SUR TERRE.
QUAND IL VINT, J'ÉTAIS ENDORMI.
JE DORS BEAUCOUP TROP CES TEMPS-CI.

À GAUCHE
L'esthétique de Mœbius sublime le caractère métaphysique et mélancolique du *Surfeur d'argent*.

le retard avec lequel ce phénomène a fini par exploser en France ?
J'ai eu la chance de découvrir les mangas à la faveur de différents séjours au Japon, où j'ai rencontré de nombreux auteurs comme Tezuka, Ôtomo et Miyazaki, entre autres. J'ai rapporté de ces voyages un grand nombre de livres sans jamais réussir à faire partager mon enthousiasme. De la part des professionnels francophones, auteurs et éditeurs, il y a eu une curieuse attitude vis-à-vis des mangas. Les choses n'ont pas beaucoup changé depuis que c'est devenu un phénomène commercial. D'un côté, on les admire et de l'autre, on ne change rien à ce que l'on fait. Le manga est une pyramide avec une base populaire et un sommet où trônent des artistes dont l'importance est comparable à celle des meilleurs Européens et des meilleurs Américains. L'approche japonaise de la bande dessinée est passionnante, parce qu'elle entraîne les lecteurs à découvrir de nouvelles thématiques et des interprétations graphiques du monde différentes. C'est aussi une nouvelle piste éditoriale !

© 2014 Marvel. Panini Comics pour la version français

> ***"Publiés sur du papier de mauvaise qualité, mes dessins avaient un côté rude."***

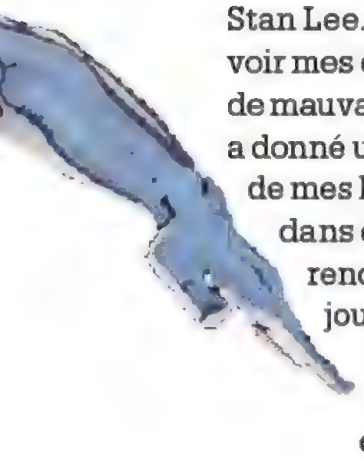
propres histoires. Ses profondeurs de champ, ses perspectives, ses décors et ses costumes sont très soignés, précis, exacts et sans dérapage. Pourtant, Christian souffre autant que moi de ses carences, imaginaires ou pas, et il n'est jamais content. J'aime beaucoup *Cutlass* : c'est une série fabuleuse, avec un mélange d'humour et d'action. Le scénario est vraiment génial parce que c'est un travail d'équipe comparable à celui des scénaristes de cinéma. Nous réécrivons énormément à la suite du premier jet. Christian réagit à ce que je lui écris et retravaille tout le découpage en l'adaptant à sa narration. Parfois, il réécrit certaines séquences qui lui paraissent flottantes. Christian Rossi a cette qualité rare d'aimer les histoires et de les servir au maximum.

Vous avez été l'un des premiers auteurs français à vous intéresser aux mangas. Comment expliquez-vous

© 2014 Marvel. Panini Comics pour la version française

Comment écarter l'idée de déployer une histoire sur plus de 2 500 pages, sans la moindre retenue ?

Que retenez-vous de votre collaboration avec Stan Lee sur *Le Surfeur d'argent* ?
Je voulais expérimenter les techniques de travail américaines. Il y a un détail amusant, c'est que les Américains ne dessinent pas les bulles sur leurs planches, elles sont rajoutées par la suite. C'était très marrant de travailler sur une histoire de super-héros avec Stan Lee. J'ai trouvé intéressant de voir mes dessins publiés sur du papier de mauvaise qualité, parce que ça leur a donné un côté rude. Quelques-unes de mes histoires ont paru autrefois dans des quotidiens français, et ça rendait la même chose : le papier journal, qui boit beaucoup plus l'encre que l'offset employé pour les albums, donne un caractère génial au dessin.



Vous avez déclaré un jour que les *comics* américains étaient « réservés aux immatures et aux débiles mentaux ». Pouvez-vous m'expliquer cette phrase ?
Si on compare mon mental à celui d'un cerveau très entraîné, comme peut l'être par exemple celui d'un homme politique ou d'un scientifique, je suis moi-même affecté d'une certaine débilité. Mais débile, ça veut dire quoi ? Faible, tout simplement. Si on met en veilleuse certaines exigences quand on lit la plupart des *comics* de super-héros, on peut trouver des merveilles. Au fond, il n'y a pas de mauvais livres, mais seulement des mauvais lecteurs : si on se met à lire des *comics* en se demandant où est la sensibilité, l'invention poétique et la compassion, on sera déçu. De même, si on lit une bande dessinée de Varenne, Baru ou Cabanes en se demandant où sont les hommes volants et les super-héros, on ne sera pas satisfait ! Au fond, tout dépend de l'attente que l'on place dans ses lectures.

JE SUIS LE TEMPS !
JE SUIS LA FORCE !
JE SUIS LA PUISSANCE !
TROP LONGTEMPS VOUS AVEZ SOUFFERT SOUS LE JOUG DE LA GUERRE, DE LA FAMINE ET DE LA MISÈRE...
RENDEZ-MOI HOMMAGE, ET JE VOUS DONNERAI LES CLÉS D'UN NOUVEL AGE D'OR !

© 2014 Marvel. Silver Surfer : Parabole - Panini Comics pour la version française

> ***"Auteur de bandes dessinées est un métier de romanichels, il n'y a ni retraite ni chômage."***

Que vous inspire la situation de la bande dessinée en France en 1995 ?
C'est du show business ! Il y a un marché et cela implique une insécurité endémique. Si on ne donne pas quelque chose qui nourrit le lecteur de façon

©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.

EN FAIT NON. LA DÉVIATION!
LES GRANDS AXES ROUTIERS SONT DEVENUS TROP DANGEREUX. MON CHOU! LES JOURNAUX, LA RADIO, LA TV, NE CESSENT DE LE CHANTER – BON, JE RECONNAIS QUE CETTE RONTE-SE-CONDAIRE EST PASSABLEMENT SINISTRE. MAIS,
SONGE-CHOUTTE LE FAIT QU'ELLE AUGMENTE NOS CHANCES DE SURVIE, ELLE NOUS DONNE L'OCCASION DE MUNGAGER UN PEU DANS CETTE FRANCE SI MAL CONNUE DES PARISIENS QUE NOUS SOMMES. (AHEM! (AHEUM!).
EFFECTIVEMENT! MAIS CALCULONS NOS AVANCES D'ÊTRE DANS UN ACCIDENT DE LA ROUTE EST PRODUITE MAINTENANT QU'AVANT! ALORS QUE MAINTENANT, (1)
(1) LES CHIFFRES DONNENT À LA RIGUEUR LA CONTRE-VÉRITÉ, EN VOICI SA JUSTIFICATION DANS CE QUI SUIT
QU'EST CE TYPE?...
UN GRAND FÉ SURFACE!

À GAUCHE
Le récit de la naissance du double de Jean Giraud : Mœbius.

> *"Je suis en permanence tenté de reproduire tout ce que je vois. Hélas, ce n'est pas possible. C'est très douloureux."*

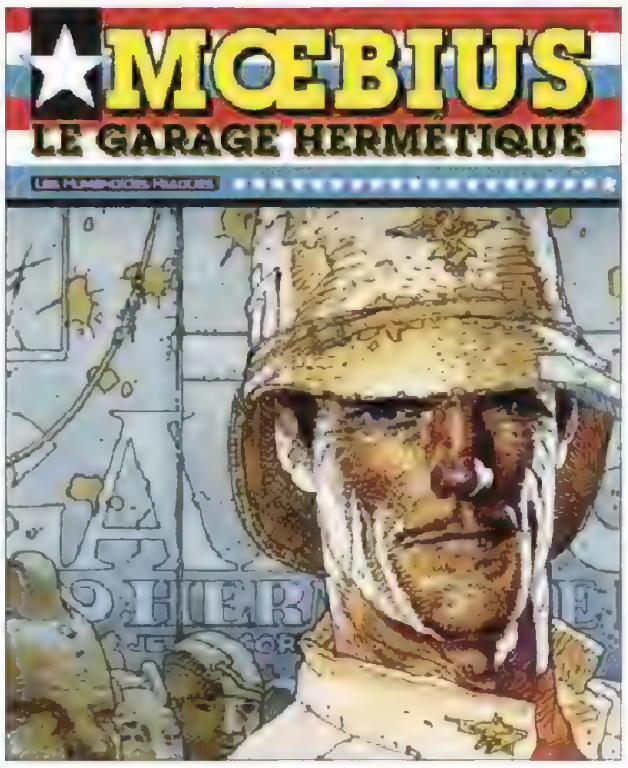
satisfaisante, on est éjecté. Certains dessinateurs médiocres continuent de travailler depuis vingt ou trente ans et cette persévérance leur donne une petite place. Les jeunes qui arrivent montent dans un autobus bondé ! Les vieux s'accrochent et refusent obstinément de crever… À force de lire les journaux féminins de leurs épouses, ils se maintiennent en forme et continuent à dessiner jusqu'à 70 ans ! C'est normal, c'est un métier de romanichels : il n'y a ni retraite ni chômage pour un auteur de bandes dessinées. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un dessinateur au chômage ? Un dessinateur qui ne trouve pas d'éditeur pour le publier ? Si je devais pointer à l'ANPE, je crois que le guichetier me rirait au nez…

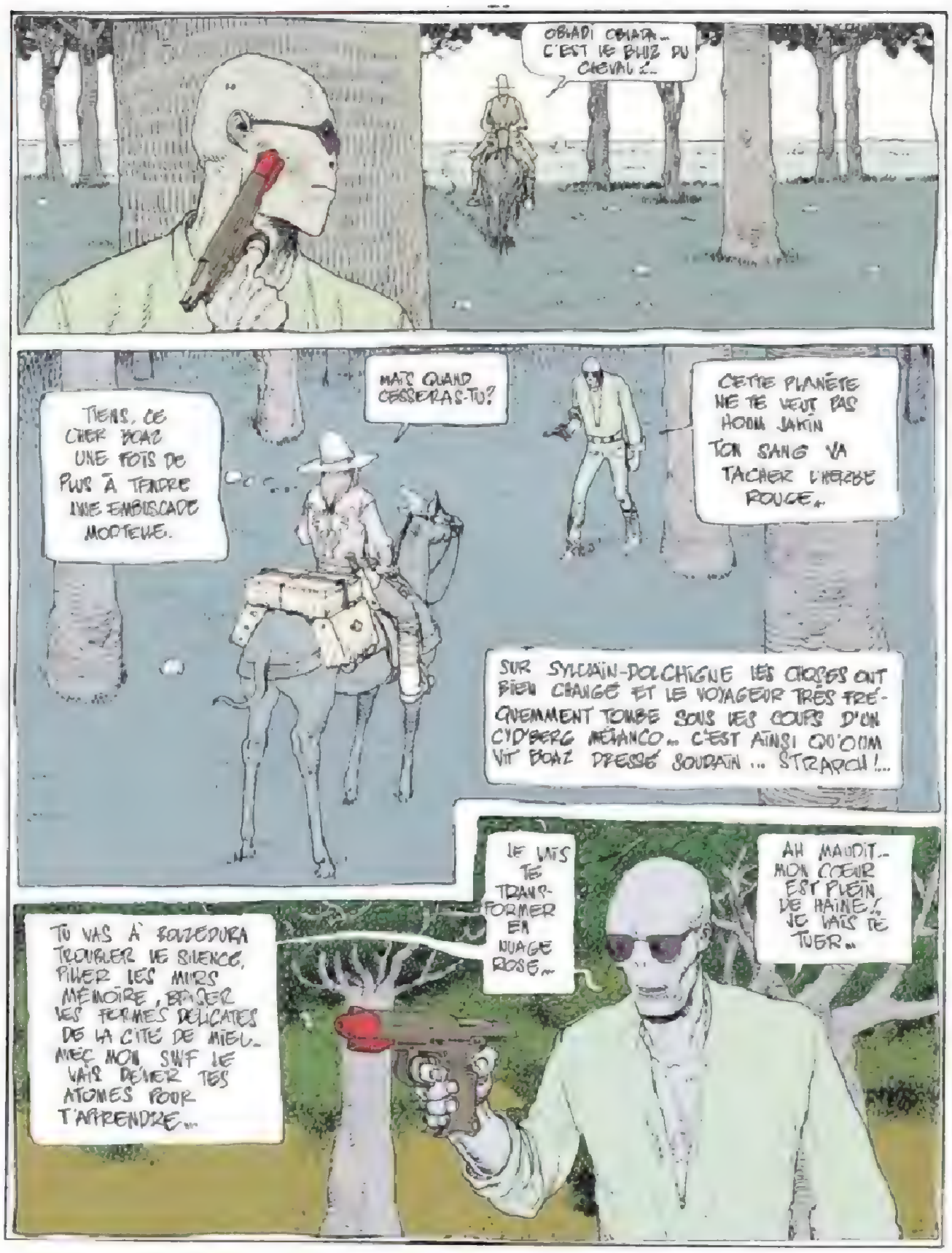
Le chômage, pour vous, ce serait sans doute d'arrêter de dessiner. Cela vous arrive-t-il parfois ?
Je me souviens de ce jour sombre d'automne 1981 où je suis resté dix minutes sans dessiner… En vérité, quand j'ai envie de dessiner, c'est que quelque chose ne va pas. Je ne désire jamais dessiner, mais j'ai constamment des commandes. Si je sens que la nécessité de dessiner disparaît, je me mets toujours dans le besoin pour la faire réapparaître. Car le moment où je suis vraiment heureux, c'est vrai, c'est lorsque je suis devant ma table à dessin. Ce bonheur, comme de nombreuses activités humaines, est lié à une certaine souffrance. Notre conception du bonheur est indissociable de la torture, et il est très difficile de se dégager de cette vision du monde, de la transformer pour exercer une activité qui ne soit pas nocive. Je pense que rien de bon ne peut sortir de l'autodestruction. Cela dit, je me pose sincèrement la question, car beaucoup de bonnes choses procèdent d'un certain tourment. On peut bien sûr éprouver des bonheurs immédiats et faciles, mais en général ils provoquent par la suite des peines durables. Alors, doit-on se donner de la souffrance avant ou après avoir travaillé ? Finalement, je préfère éprouver cette douleur en premier lieu, parce qu'au moins je peux la contrôler et la conduire en second lieu vers une forme de bonheur ou de satisfaction pérennes.

Qu'est-ce qui continue de vous inspirer ?
Je suis en permanence tenté de reproduire tout ce que je vois. Hélas, je me suis rendu compte que ce n'était pas possible. Je suis donc en train d'apprendre à accepter de ne faire que ce que je fais. C'est très douloureux. Si je devais me remettre à la peinture, ce serait sans doute principalement de la peinture figurative, bien que je m'intéresse aussi à la peinture abstraite. Je pense qu'on a le droit de faire les deux. Si certains artistes se cantonnent dans l'une ou l'autre, c'est qu'ils se racontent des histoires ou qu'ils ont des croyances.

De quel dessin êtes-vous le plus fier ?
D'aucun. Les choses dont je suis vraiment fier, ce ne sont pas des dessins, ce sont les êtres qui m'aiment dans la réalité, à commencer par mes proches. Je suis également fier de l'amour de mes lecteurs. Mais « fier » n'est pas le mot juste, parce que je ne suis pas vraiment responsable de ce que je fais, dans le bon ou le mauvais. Je ne sais pas qui dessine. Il m'arrive de ne

©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.




OHHADI OHHADA... C'EST LE BRUIT DU CHEVAL !...
TIENS, CE CHER BOAZ UNE FOIS DE PLUS À TENDRE UNE EMBUSCADE MORTELLE.
MAIS QUAND CESSERAS-TU?
CETTE PLANÈTE NE TE VEUT PAS HODIN JAKIN TON SANG VA TACHER L'HERBE ROUGE...
SUR SYLVAIN-DOLCHIGNE LES CHOSES ONT BIEN CHANGÉ ET LE VOYAGEUR TRÈS FRÉQUEMMENT TOMBE SOUS LES COUPS D'UN CYDERG MÉCANCO... C'EST AINSI QU'OOM VIT BOAZ DRESSÉ SOUDAIN ... STRAOH !...
TU VAS À BOZZEDURA TROUBLER LE SILENCE, PILLER LES MURS MÉMOIRE, BRISER LES FORMES DÉLICATES DE LA CITÉ DE MIEL. AVEC MON SWF JE VAIS DÉFAIRE TES ATOMES POUR T'APPRENDRE...
JE VAIS TE TRANSFORMER EN NUAGE ROSE...
AH MAUDIT... MON CŒUR EST PLEIN DE HAINE, JE VAIS TE TUER...

©2012 Humanoids, Inc. Los Angeles.

pas me reconnaître dans mes dessins ! Je me dis : « C'est pas possible, qu'est-ce que j'avais ce jour-là ? » Et puis parfois, je me dis : « Qu'est-ce que c'est nul ! » Je ne suis pas un dessinateur très régulier. C'est un avantage et un inconvénient : cette irrégularité me permet de me dépasser ou au contraire de me vautrer dans la médiocrité !

Je vous repose la question différemment : quels sont les dessins que vous pensez avoir réussi ?
Ce qui m'intéresse, c'est plutôt de voir les différents stades de mon évolution stylistique et de mes préoccupations graphiques. À chaque période, je vois des tâtonnements, des perfectionnements, des sommets de réalisation, puis des redites et des répétitions, et enfin un abandon du système de représentation au profit d'un autre. C'est intriguant pour moi de découvrir les moments de perfection de mes cycles personnels. Quand un artiste évolue, il n'est pas un pur esprit, il est aussi un corps. Or le dessin est une activité très physique qui dépend de la qualité d'énergie dont le corps dispose. Les dessins que l'on exécute entre vingt et trente ans témoignent d'une ascendance énergétique extraordinaire qui trouve son pic entre trente et quarante ans. Puis on perd des dents, des cheveux, des cellules, et on peut même tomber malade. L'esprit se scarifie dans des croyances ou des sillons de routine. Le dessin exprime toutes ces évolutions. Il faut se maintenir dans une bonne santé physique et psychique pour pouvoir atteindre une plus grande complexité,

> ***"Le dessin est une activité très physique, qui dépend de la qualité d'énergie dont le corps dispose."***

une certaine profondeur, une forme d'équilibre et de lucidité. C'est un phénomène double : la perte d'énergie peut être compensée par une plus grande expérience. Tout ceci n'est pas linéaire, il y a des coups et des à-coups.

Que retenez-vous de vos expériences dans le cinéma ?
Je dirais simplement que je ne les ai jamais sollicitées mais que j'ai toujours eu du mal à les refuser parce que c'était toujours des propositions intéressantes. C'est l'unique raison pour laquelle je me suis trouvé embarqué dans de grandes aventures comme *Dune* avec Jodorowsky, *Les Maîtres du temps* avec René Laloux, *Alien* avec Ridley Scott ou *Abyss* avec James Cameron... Travailler sur des storyboards, des costumes, des designs ou des décors était un exercice d'imagination formidable. Y compris lorsque j'ai dessiné pour *Tron* aux studios Disney ! Quand on dit du mal des gens qui travaillent pour Disney, je trouve toujours les arguments un peu courts. Certes, ce sont de grands gosses qui font joujou, mais je ne crains pas de dire

© Benoît Mouchart

> ***"La bande dessinée me semble plus proche du théâtre que de la littérature, puisque c'est une représentation."***

que m'amuser en leur compagnie était un rêve ! Je ne désespère pas de voir un jour aboutir mes projets d'adaptation de *Starwatcher* ou du *Garage hermétique*, mais les enjeux économiques du cinéma sont infiniment plus lourds que ceux de la bande dessinée.

Qu'est-ce que la bande dessinée pour vous ?
On peut s'en tirer avec une définition bâtarde qui dirait que la bande dessinée est l'enfant légitime (ou non) du théâtre et de l'art graphique. Curieusement, la bande dessinée me semble plus proche du théâtre que de la littérature puisque c'est une représentation. Le seul domaine dont la bande dessinée soit coupée, c'est celui du son, même si certains auteurs conseillaient au dos de leurs livres d'écouter tel ou tel disque en les lisant… Mes livres ne peuvent s'écouter qu'en convoquant l'orchestre philharmonique de Londres, dans l'appartement, bien sûr. Ça veut donc dire qu'on ne peut lire mes bandes dessinées qu'amputées de leur dimension sonore ! Plus sérieusement, la bande dessinée est un enfant en période de croissance, qui est sans doute encore en pleine adolescence. Mais on a évolué beaucoup plus vite en bande dessinée en l'espace de vingt ans que dans beaucoup d'autres arts, parfois en un siècle. Par ailleurs, la bande dessinée s'internationalise. Des pays inattendus, comme le Japon, arrivent avec une force incroyable. Peut-être qu'un jour l'Afrique, la Russie et la Chine arriveront jusqu'à nous… Tous les pays ont des traditions littéraires ou théâtrales, des traditions picturales. Les

© Charlier/Giraud – Dargaud 2014

mariages sont donc en train de se faire. Comment seront ces enfants ? On ne le sait pas, mais ils vont arriver. Quant à définir ces enfants, c'est impossible. On ne peut plus définir la bande dessinée de façon globale : il y a trop de strates, de manifestations variées, d'artistes, pour parler d'une seule bande dessinée…

Quels sont vos projets ?
Ils sont nombreux, mais l'enjeu principal serait pour moi de rester artistiquement vivant, dans la mesure du possible ! La vie et la mort d'un artiste sont des questions complexes. Beaucoup d'auteurs croient être vivants alors que leur créativité s'est éteinte depuis longtemps. Par ailleurs, selon les critères de l'époque, certains artistes croupissent au purgatoire aujourd'hui alors qu'ils seront redécouverts et portés au pinacle dans cinquante ans. Au-delà de mon parcours personnel, qui peut dire ce qui restera de la bande dessinée dans le futur ? On croit souvent que la bande dessinée a gagné ses lettres de noblesse et qu'elle a désormais trouvé sa place parmi les autres expressions artistiques. Elle est pourtant entrée en compétition avec d'autres formes qui prennent au public beaucoup de temps et de moyens financiers. Les jeunes générations sont-elles désireuses d'entrer dans la bande dessinée avec autant de passion que les générations des années 60 et 70 ? Je ne le sais pas. ◆

Propos recueillis entre juin 1992 et novembre 1995 par Benoît Mouchart. Remerciements complices à Pierre André et Marc Bourgne.

Aux éditions Casterman :
Le Monde d'Edena

Aux éditions Dargaud :
Les Aventures de Blueberry (avec Jean-Michel Charlier au scénario)

Aux éditions Glénat :
Arzack l'arpenteur

Aux éditions Humanoïdes Associés : *Les Vacances du Major*, *Le Bandard fou*, *Arzach*, *Le Garage hermétique*, *Les Yeux du chat*, *Chaos*, *Chroniques métalliques*, et *L'Incal* (avec Alejandro Jodorowsky au scénario)

Aux éditions Panini:
Silver Surfer Parabole

Digigraphies en édition limitée disponibles à la commande sur le site www.moebius.fr

LA CHOSE S'ARRÊTA À QUELQUES MÈTRES D'EUX. ET ALORS, LENTEMENT, SILENCIEUSEMENT, UNE TÊTE COLOSSALE ÉMERGEA...

©Leo, Dargaud 2014

Leo

RÊVER D'UN AUTRE MONDE

Avec les cycles d'Aldébaran, Leo a inventé une science fiction mêlée d'écologie politique. Une œuvre singulière qui cache un commentaire saillant sur un monde en train de mourir.

— PAR JOSEPH GHOSN —

La science-fiction existe-t-elle encore en bande dessinée ? Après les années 1970, considérées comme l'âge d'or du genre avec, notamment, la revue *Métal Hurlant* et au moins deux auteurs phares en la personne de Mœbius et Philippe Druillet, la science-fiction dessinée n'a guère eu de vrais auteurs ayant contribué à la renouveler. Au contraire. Les époques récentes, depuis la fin des années 1980, se sont plutôt construites contre elle, à rebours de la fantasmagorie voire du grand spectacle parfois associé à la science-fiction, de ses atours légèrement opératiques, théâtraux. L'autobiographie a, en quelque sorte, mis à mal et pour longtemps la SF. Pour autant, celle-ci, en 2014, existe bel et bien. Pour bien s'en rendre compte, il suffit de regarder le dernier livre de Blutch (*Lune l'envers*, éditions Dargaud), qui lui tourne autour, ainsi que certaines séries du Suisse Frederik Peeters (*Aâma*, éditions Gallimard) qui déclinent le genre. Les fables psychédéliques de Jim Woodring (éditions l'Association) auraient eu leur place, de choix, dans *Métal Hurlant*. Ou encore la série (pas encore traduite en France – que fait la police ?) *Prison Pit* du très punk Johnny Ryan, qui y met en scène des monstres de foire, mutants violents, se battant sur de désertiques planètes prisons. Même un récent numéro de la revue anglaise *Paper Mould* montrait une génération de jeunes dessinateurs anglo-saxons prêts à inventer une SF plus contemporaine, habitée par des formes neuves, des interrogations sur le corps, la sexualité. Mais surtout la science-fiction, depuis la fin des années 1990, se perpétue dans un enclos plutôt bien gardé, aux contours très définis : l'œuvre de Leo, scénariste et dessinateur brésilien mais d'expression française né en 1944, dont une grande partie du travail est centrée autour de cycles d'histoires dont deux ont été intégralement édités, tandis qu'un troisième est en cours de parution. Il s'agit d'*Aldébaran*, *Bételgeuse* et *Antarès* (trois cycles de cinq albums, dont le dernier est en cours de publication). D'un cycle à l'autre, le pitch des histoires est plutôt simple, rebondissant à chaque fois d'un récit au suivant. En résumé, chaque cycle saisit un moment de colonisation : celui où des êtres humains, venus de la Terre en un petit groupe d'explorateurs colonisateurs, investissent une planète inconnue dans le but de comprendre si elle est accueillante ou non pour leurs semblables. À partir de cette proposition, ce qui semble tenir (et intéresser) Leo, c'est de voir la façon dont l'entendement et le corps, à travers une galerie de personnages, se comportent pour appréhender un territoire inconnu, en friche. Il s'agit bien là d'un territoire encore non normé, d'un espace tout à fait libre perçu exclusivement via le projet d'assujettissement à venir, la transformation que l'on souhaite lui imposer. Territoire et espace sont les deux grandes notions qui parcourent *Les Mondes d'Aldébaran*. Et de fait, les humains qui s'y confrontent se présentent souvent comme des colonisateurs qui, lâchés dans des

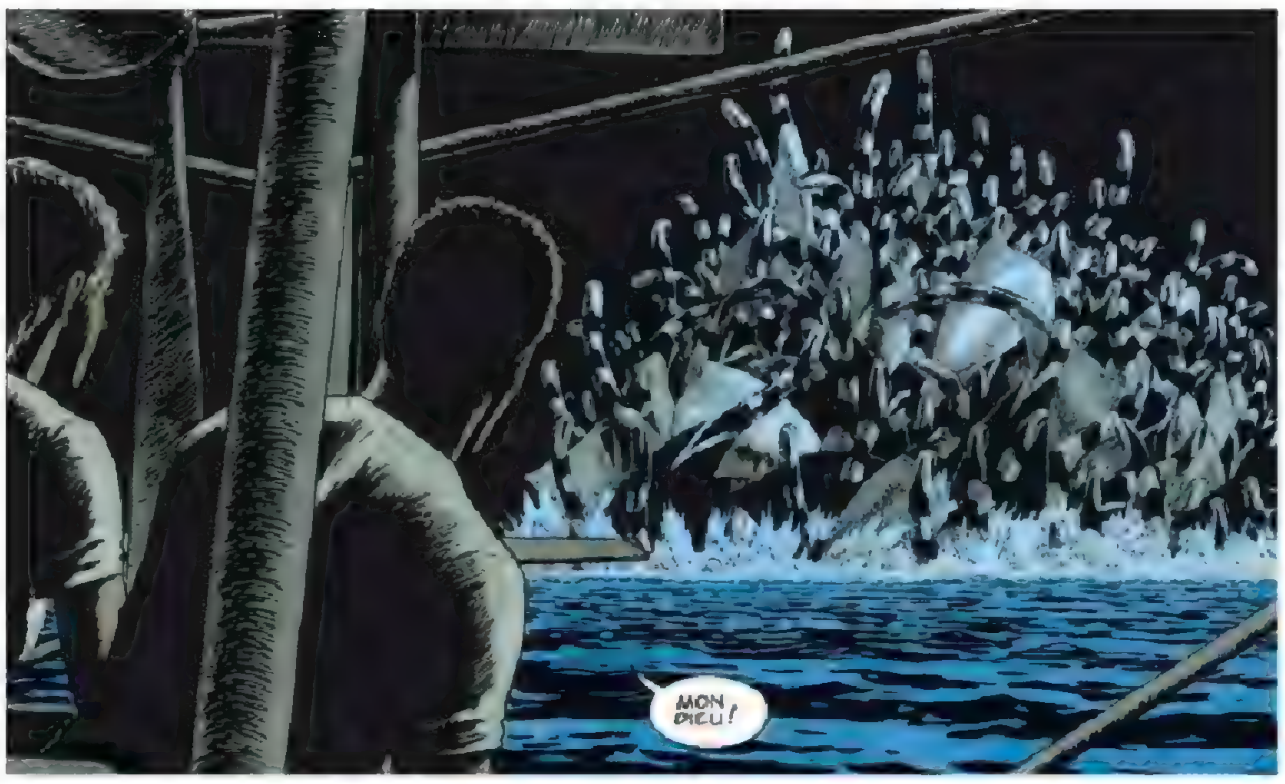
> ***Ce qui semble intéresser Leo, c'est la façon dont l'entendement et le corps appréhendent un territoire inconnu.***

©Leo, Dargaud 2014

zones étrangères, jouent autant le rôle de chasseurs que celui de proies, d'explorateurs que de cobayes, et deviennent au fond des entités quasi microbiennes qui n'attendent qu'une chose : leur éradication par un organisme qui les repousse, forcément.

Le bestiaire

La beauté de cette série réside non pas tant dans cette dynamique d'invasion / résistance que dans les inventions formelles d'un auteur perpétuellement en train de repousser ses propres limites créatives en enrichissant, comme un exercice presque sans fin, un étonnant bestiaire imaginaire, entre le surréalisme et l'invention pure, la biologie et l'anthropologie. Bestiaire : voilà un mot qui en dit long sur ce qui irrigue les bandes dessinées de Leo, qui regorgent, plus que beaucoup d'autres, de trouvailles morphologiques conjuguant esthétique et biologie, logique de la nature et fantasmagorie de l'imaginaire. Mais le terme véhicule également un sentiment d'irrésolu, car chaque bête inventée devient porteuse de quelque chose d'à la fois brut et raffiné – quelque chose, en somme, de très mystérieux. De quoi sont capables ces créatures ? Et surtout, quelles pensées les habitent, les travaillent ? Ont-elles un dessein ? Tout part de là : confronté à l'inconnu, comment l'appréhende-t-on ? Comment, aussi, le représente-t-on ? Leo, dès lors, répond par la bande dessinée qu'il utilise comme le véhicule habile de propagation de son étrange zoo extraterrestre, mais aussi comme outil de dissimulation. D'une case à l'autre, d'une séquence à la suivante, un corps apparaît, disparaît, semble quasiment se faufiler entre les cases – à moins que ce ne soit au sein d'une végétation luxuriante et inconnue. En ce sens, sa plus belle invention est aussi l'une des plus énigmatiques créations aperçues récemment dans une bande dessinée : la mantrisse, créature existant sur plusieurs mondes,



©Leo, Dargaud 2014

CI-CONTRE
La Mantrisse, la créature la plus mystérieuse de Leo.

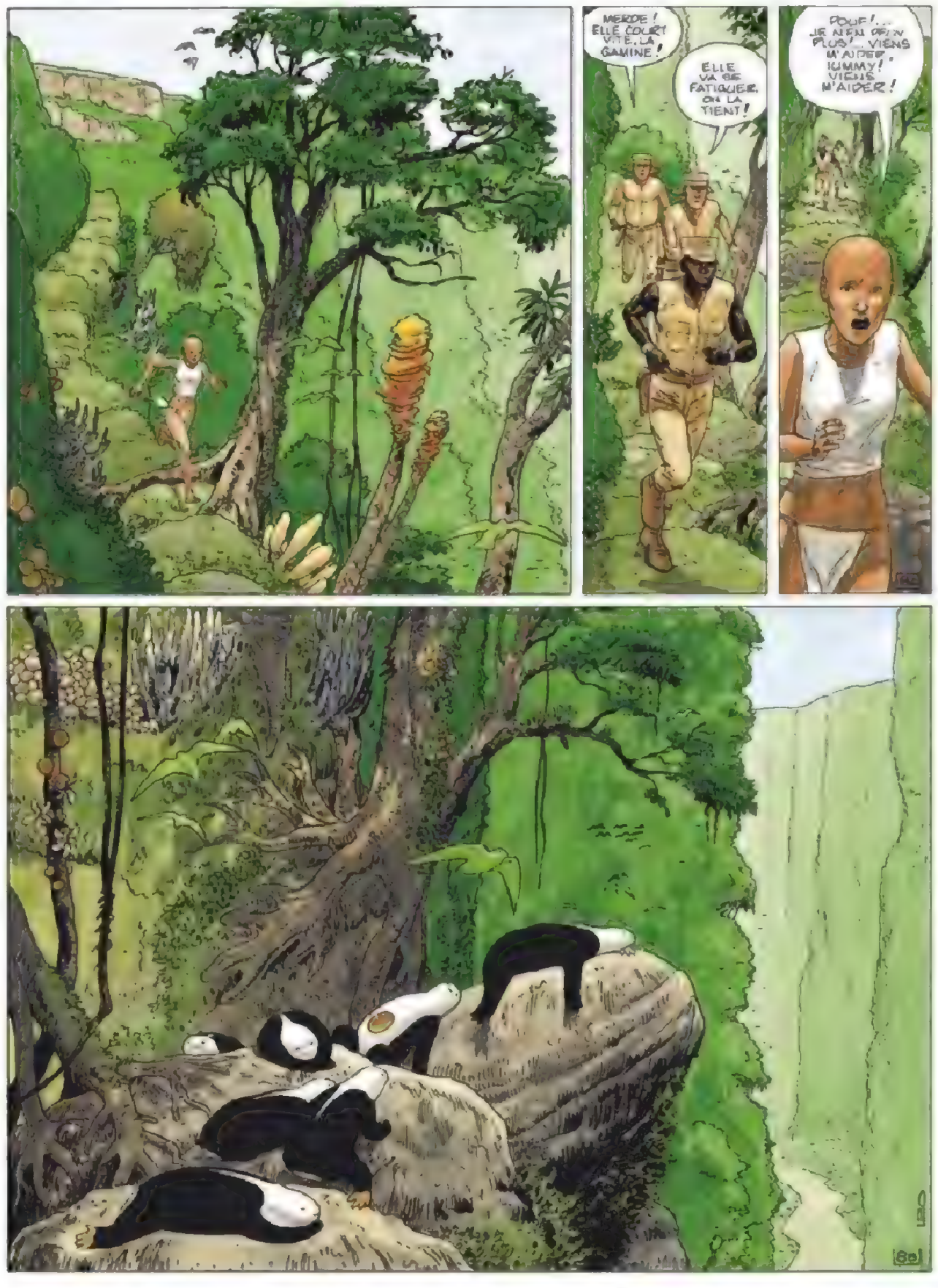
> *L'écologie politique qui se dégage de ces histoires se déroulant dans d'autres mondes semble, finalement, ne parler que du nôtre.*

et dont la force d'empathie avec ce qui l'entoure, ainsi que sa façon de pouvoir influencer l'évolution organique des mondes qu'elle habite, en fait à la fois un horizon d'évolution et une étonnante forme de divinité. Elle est, à peu de chose près, proche d'une idée de Dieu, mais possède un sens animal plutôt développé. Un Dieu instinctif, qui donne à l'histoire une aura à la fois mystérieuse et un sens : comme un MacGuffin hitchcockien, la quête de la mantrisse et les liens qui en découlent entre les personnages qui la rencontrent deviennent des ressorts narratifs forts, sur lesquels Leo s'appuie pour évoquer ce qui l'intéresse en creux. À savoir : la façon dont un monde se construit et la façon, aussi, dont on peut le tuer.

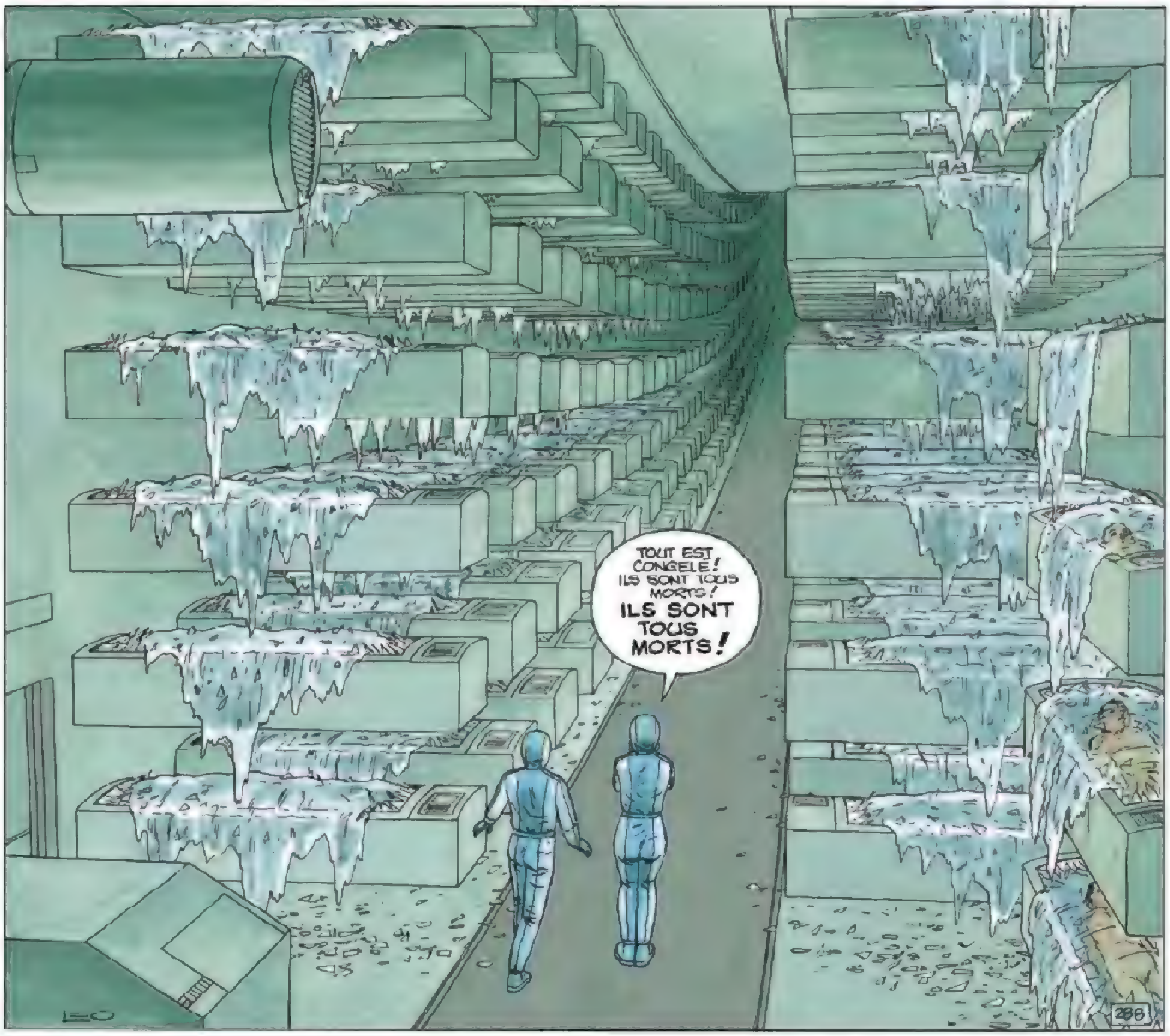
Écologie politique

Il ondoie effectivement quelque chose de l'ordre de l'écologie politique dans ces bandes dessinées supposées se dérouler dans d'autres mondes et qui, finalement, ne font que parler du nôtre et de notre façon de nous en préoccuper (ou non). Par un étrange effet de boomerang, là où les bandes dessinées de Mœbius partaient du monde réel pour s'en défaire, travaillaient à s'extirper de la réalité pour partir dans le désert où tout est à inventer, à la façon d'une page blanche, les récits de Leo font tout pour revenir au réel, ramener le lecteur, à partir de paysages riches en décors minéraux, organiques, quasi psychédéliques (c'est à dire dont on ignore où ils nous mènent, où ils débutent et se terminent), à une réflexion sur le réel. Si loin, si proche, la question posée est bien celle-là : quel monde détruit-on ? Et, par un autre effet de boomerang, là où les bandes dessinées de Philippe Druillet prenaient naissance dans l'inconscient de l'auteur, et se voulaient des pages cathartiques supposées apprivoiser la douleur (*La Nuit* ne parle que de cela, d'un auteur qui tente d'échapper au fantôme de sa femme décédée en inventant des mondes rocambolesques), Leo fait l'inverse : il scrute les comportements (en anthropologiste) plutôt que les rêves, les interactions plutôt que l'intime pour dessiner ce qui s'écroule en soi, mais aussi devant nos yeux. Quelque part, sans doute dans une part refoulée de ses influences, existe l'ombre portée sur *Les Mondes d'Aldébaran* de la science-fiction américaine telle qu'on pouvait la lire dans les quotidiens : Flash Gordon apparaît comme le modèle d'Aldébaran, lui qui explorait aussi des planètes inconnues, hostiles, peuplées de bestiaires fantasmagoriques. Pour autant, là où le strip d'Alex Raymond reflétait son époque et la peur de l'autre, ce qui menace toujours chez Leo, c'est ce que l'on a en soi et entre soi. Menace du groupe qui devient extrémiste sans crier gare dans *Antarès*, menace de son propre corps qui change et qui peut, aussi, enfanter, quelque chose d'extra-humain. Kim, le personnage féminin qui traverse les récits et en est l'héroïne, donne naissance après avoir couché avec un être extraterrestre à un rejeton métamorphique qui est honni des religieux et kidnappé par une entité inconnue. Comme si sa

CI-DESSOUS
La faune et la flore de Bételgeuse.



©Leo, Dargaud 2014



©Leo, Dargaud 2014

qualité d'enfant né de deux mondes ne pouvait que lui attirer des ennuis. Et surtout mettre à mal son existence propre : très vite, l'enfant disparaît, n'est plus qu'une image, un souvenir après lequel Kim s'efforce de courir.

Un rêve éveillé

Mais peut-on rattraper une chimère ? Leo se pose sans cesse cette question en sous-main, et la qualité première de sa bande dessinée est bien de ne jamais y répondre clairement. D'abord en ne précisant jamais les choses de façon nette : face à la mantrisse, gigantesque, est-on aux prises avec quelque chose de tangible, ou fait-on face à un fantasme ? En quelque sorte, cet animal doué d'une conscience quasi cosmique (les fans du *Captain Marvel* et du *Warlock* de Jim

Toute l'œuvre de Leo peut se rapporter au rêve d'un autre monde qui serait toujours rattrapé par la violence du réel.

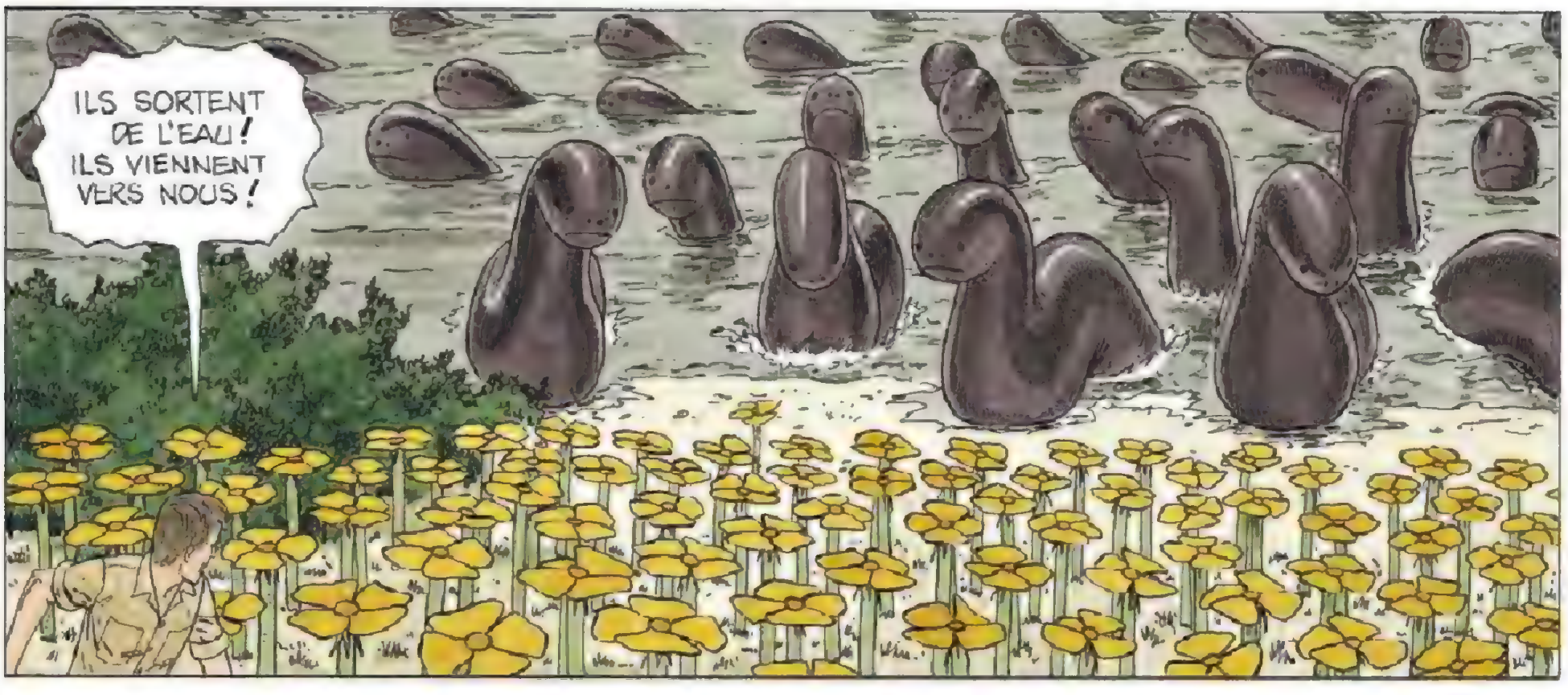
Starlin comprendront…) représente un idéal jamais atteint, jamais avéré : quelque chose qui rappelle, après tout, les idéaux qui présidaient entre les années 1970 et 1980 au mouvement New Age, lequel prônait une vie différente, des ambitions nouvelles, une morale différente, et qui a fini, après avoir produit nombre de disques planants, par former une génération non pas d'inventeurs de religions différentes, mais de programmeurs informatiques partis fonder la Silicon Valley. Le rêve inversé, en quelque sorte.

Ce parcours-là est tout entier capté dans ce que narre et dessine Leo, dont toute l'œuvre (ou au moins celle liée aux *Mondes d'Aldébaran*) peut se rapporter au rêve d'un autre monde. Mais un rêve tout à fait éveillé qui n'est jamais totalement utopique, toujours rattrapé par la violence du réel. Celle-ci s'exprime beaucoup dans les rapports entre les personnages, les colères qui passent entre eux, les questions toujours présentes de confiance et de paranoïa (des classiques de la SF) et de la sexualité qui sous-tend tout cela.

Avec qui peut-on coucher ? Avec qui peut-on avoir des rapports sexuels alors que la mort vous guette, alors que l'inconnu se dresse là devant vous ? La morale, s'il y en a une, dit une chose plutôt simple : devant la mort, le sexe est la dernière attache à la vie, le dernier acte à peu près conscient qui puisse avoir lieu. Mais aussi un acte qui se paie, qui a des conséquences plus ou moins immédiates. Le sexe est omniprésent en filigrane, et le personnage principal est une femme qui a tout d'un homme : physiquement, moralement, elle porte en elle les clichés du masculin – cheveux courts, force physique, résistance, résilience. Mais aussi quelque chose de très féminin, opérant au niveau de l'instinct, de la façon de survivre. Leo, prêtons-lui cette intelligence des personnages, manie tout cela avec finesse. Le faisant, il finit par créer un personnage quasi-transgenre qui assume ses contradictions, tant bien que mal. Et qui est d'autant plus hybride et sexué qu'apparaissent, au gré de l'histoire, des femmes dont les corps sont de plus en plus dissimulés, cachés, comme effacés. Non par des burkas noires, qui peuvent dissimuler la féminité, mais par des combinaisons grossissantes qui gomment les traits et des crânes rasés qui évoquent la négation de la sexualité. Tout cela existe dans *Les Mondes d'Aldébaran* qui, plus qu'une série de SF, est surtout une longue interrogation sur la façon dont le monde évolue, la façon aussi dont la bande dessinée peut le représenter et l'imaginer. Car à l'aide de son dessin et de son bestiaire, Leo invente un futur. Et il le fait avec d'autant plus de force que son dessin, son trait invoquent non pas tant l'esthétisme de Druillet ou la force sans égale de Mœbius, mais plutôt une façon de faire plus simple, plus directe et plus claire. Une façon qui rappelle parfois les manières très économiques des bandes dessinées sorties en petit format dans les années 1970 et qui combinaient elles aussi science-fiction, sexualité et politique, avec une volonté affirmée de tendre vers le populaire, vers la pop culture. En filigrane, Leo en est l'héritier. En filigrane aussi, il est le tenant d'une pratique rare : cet auteur-là fait une bande dessinée qui obéit aux formes les plus classiques du genre (la série, l'album couleur, etc.), et parvient à s'en échapper en invoquant un imaginaire qui est tellement à rebours du réel qu'il en devient l'ultime commentaire. À la façon d'un Lovecraft imaginant, pessimiste, la fin de l'univers à partir de fantasmes monstrueux, Leo ne parle que de cela : rêver d'un autre monde, sans doute inatteignable, tandis que le vôtre dépérit et que vous n'y pouvez rien. Courage, fuyons. ◆

©Leo, Dargaud 2014

Les Mondes d'Aldébaran, Bételgeuse, Antarès, éditions Dargaud.



©Leo, Dargaud 2014

Tif et Tondu

DU CRIME CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS

Homme à tout faire et donneur d'idées des éditions Dupuis, Maurice Rosy inventa en 1956 le personnage de Monsieur Choc, que Will élabora graphiquement. Il s'agissait alors de revitaliser la série *Tif et Tondu*, en perte de vitesse, et de lui insuffler un vent nouveau.

— PAR NICOLAS TELLOP —

L'histoire tend à oublier les débuts du duo créé par Fernand Dineur en 1940. Même les récentes intégrales s'ouvrent sur l'apparition de Choc dans *La Main Blanche*, occultant l'air de rien les trois albums que Will a dessinés auparavant. Et pour cause : le pouvoir de séduction de cette Némésis masquée est tel qu'il a fait envisager à Rosy la possibilité de rebaptiser la série *Les Aventures de Monsieur Choc*. L'idée a pourtant vite été écartée en raison de la préexistence du label *Tif et Tondu*, incontournable au sein du *Journal de Spirou*, mais également parce qu'il « aurait été assez mal venu de nommer une série d'après le nom d'un gangster [...] dans ces années 1950 très moralisatrices », confessera le scénariste. *Tif et Tondu*, au fond, ont toujours un peu peiné à s'ériger comme les véritables héros de leurs propres aventures.

Ersatz !!

Peut-être s'agit-il tout simplement d'une déficience de charisme ? Il n'échappe à personne qu'à l'exception de leur implantation capillaire, les deux héros se dupliquent l'un l'autre : même carrure ronde, même visage, look souvent similaire et, du moins au début de la série, caractère indifférencié. Même plus tard, lorsque leurs psychologies respectives se démarquent, ils restent difficiles à distinguer. En témoigne l'album *Dans les griffes de la Main Blanche*, scénarisé par Stephen Desberg en 1986. Des dissensions dans leurs méthodes et une espèce de rivalité séparent les deux compères qui se défient l'un l'autre de retrouver Choc le premier. Finalement, bien qu'ayant suivi deux pistes différentes, ils arrivent à son repère en même temps. À méthodes différentes, efficacité égale. Tels des jumeaux, il n'est pas rare de voir les deux compères partager des réflexes analogues ou penser la même chose au même moment. Dans *Les Flèches de nulle part* (1967), ils confondent le bruit d'un pneu qui éclate avec celui d'un coup de feu. Si Tondu pense aussitôt à « rassurer ce cher vieux », Tif, lui, accourt en s'exclamant « on est en train de m'enlever ce cher vieux » (« m'enlever », dit-il, en utilisant un pronom réfléchi comme si une part de lui-même menaçait de lui être arrachée). Dans la précipitation, ils se rentrent l'un dans l'autre, étourdis et un peu ridicules. Parmi les nombreux dédoublements qui émaillent cet album, il y a aussi ce moment où Tondu s'écrit « Ersatz !! » devant l'électromédon, cet engin volant monoplace inventé par des savants pendant la Seconde Guerre mondiale, qui se trouve alors en panne. Ce qui attire particulièrement l'attention, c'est que Rosy prend la peine de définir le terme dans une note en insistant pour en réduire le sens au strict cadre de l'occupation nazie : « De 1940 à 1945, terme allemand désignant divers produits de substitution [...]. Par extension, toute fabrication du temps de la guerre ». Si cette circonscription de la définition s'inscrit dans la logique du récit qui fait beaucoup référence à la guerre, comment ne pas voir également, dans le choix de ce mot « ersatz », un écho aux personnages de Tif et Tondu eux-mêmes, nés à la même époque et traités sur les

Will, Rosy © Dupuis 2007

CI-DESSUS
Première apparition de Choc.

Will, Rosy © Dupuis 2007

À DROITE
Le corps creux de Choc.

Ligne de force dérégulatrice, Choc a l'ambition de transformer l'existence. En faisant perdre à la réalité son sens, il entame une aventure de la profondeur.

Will, Tillieux © Dupuis 2007

plans graphique et scénaristique comme de vulgaires marchandises, interchangeables et sans véritable identité ? Ces « chers vieux », sous cet angle, relèvent d'une singulière ironie, copies l'un de l'autre mais aussi d'eux-mêmes. La dérision, déjà présente au début de la collaboration avec Rosy, s'exprime bien plus ouvertement lorsque Will est poussé à reprendre ses personnages en 1966, après les avoir abandonnés lorsqu'il était directeur artistique du *Journal de Tintin*, à la fin des années 1950.

Sans projet, sans envie

Interchangeables, les deux compères semblent partager le même goût pour l'oisiveté. En effet, les aventures de Tif et Tondu s'ouvrent souvent sur un départ ou un retour de vacances, de même qu'elles se referment tout aussi régulièrement sur la résolution d'y retourner ou d'en profiter enfin. Les deux amis ne semblent être guidés que par cette unique motivation, ou encore celle de dormir. Au fond, Tif et Tondu incarnent l'obsession du non-être, de la passivité, de la vacance de soi. Ainsi, dans *Les Flèches de nulle part*, le récitatif évoque par l'antiphrase Tif et Tondu comme des « hommes d'action [qui] font lentement face aux dures réalités », alors même qu'ils sont plongés dans le sommeil. Dans *Traitement de Choc* (1984), alors qu'ils disposent d'une capacité à agir soixante-quinze fois plus vite que la normale, nos deux héros ne trouvent rien de mieux à faire que se reposer et s'assoupir. C'est pourquoi leurs rares initiatives personnelles reviennent au même et s'abolissent réciproquement. Une case des *Flèches de nulle part* est encore représentative du phénomène : elle montre deux fois Tondu expérimentant l'électromédon. Assez curieusement, on y voit le personnage à la fois voler et tomber, s'exclamer « oui » et « non » dans la même vignette (et l'orientation du corps s'inverse dans l'intervalle). En cohabitant dans la même case, les deux postures et les deux mots s'annulent pour laisser place à l'image du vide. À travers leur ressemblance et leurs paradoxes existentiels, les deux héros semblent être guidés par la volonté de rentrer l'un dans l'autre, de disparaître en eux-mêmes et de s'effacer.

Une antinomie calculée

Cette condition s'incarne dans la complémentarité des personnages. Le premier est glabre et le second est hirsute – l'un est le négatif de l'autre. Celui qui s'appelle Tif n'a pas un poil sur le caillou, et celui qui s'appelle Tondu ne l'est pas du tout. Le duo se caractérise par l'antinomie : ils sont neutralisés l'un par l'autre, mais aussi par leur propre identité. Cette répétition du même dans lequel s'égalisent les

CI-DESSOUS
Subterfuge de Choc.

JE LUI AI LANCÉ UN VASE, IL L'A REÇU EN PLEINE POITRINE ET IL EST TOMBÉ... JE NE COMPRENDS PAS.
CHOC!
NOUS ALLONS ENFIN CONNAÎTRE SON VRAI VISAGE.
OUI, MAIS D'ABORD FAISONS DE LA LUMIÈRE.
MAIS... C'EST UN MANNEQUIN!

Will, Tillieux © Dupuis 2007

différences garantit l'équilibre du monde en même temps que son ennui. Graphiquement, Tif et Tondu reflètent l'idée du conformisme, jusqu'à en retrouver l'étymologie. Être conforme, c'est entretenir une communauté de forme ou une forme commune – au sens de banale ou d'ordinaire.
C'est sans doute pour cette raison que Will et Rosy n'éprouvent que peu d'intérêt pour leurs héros. En tant que duo, et même en tant que couple quasi fusionnel, ils représentent la normalité à l'horizon de laquelle se détermine leur réalité. Cet horizon trace une frontière que Tif et Tondu sont incapables de franchir, aliénés par un conformisme dont ils sont le code.
Cette vision trouve son prolongement dans le premier album de Will et Rosy qui suit la rupture du début des années 60, *La Villa du Long-Cri* (1966). Invités dans l'étrange propriété d'un admirateur, les deux héros y découvrent des automates, à propos desquels Tondu livre ce commentaire : « Notre hôte a fait du beau travail, [ils] ont l'air aussi vrais que toi et moi ».
La réplique est pleine d'ambiguïté,

> ***En tant que duo, et même en tant que couple quasi fusionnel, Tif et Tondu représentent la normalité, à l'horizon de laquelle se déterminent leur réalité.***

puisqu'on pourrait en renverser le sens. À savoir que Tif et Tondu paraissent aussi vrais que des automates, autrement dit aussi artificiels. Plus tard, Monsieur Choc aura une approche plus explicite en dévoilant devant eux d'autres automates, parfaites répliques d'eux-mêmes. Tondu s'exclamera alors : « Mais c'est nous, ça ! », confirmant de cette façon leur identification à de vulgaires machines dénuées de libre-arbitre. Tif et Tondu ont besoin de quelque chose de plus pour exister. Ils ont besoin d'un Choc.

Masques et visages

Choc, c'est d'abord un nom qui apparaît deux planches avant le personnage lui-même. Un nom qui, contrairement à ceux de Tif et Tondu, est en totale osmose avec celui qui le porte. Il véhicule un sentiment de stupéfaction, d'affrontement et de chaos, incarne graphiquement l'idée d'une collision brutale entre deux corps. Littéralement, Tif et Tondu se heurtent à Choc car il est tout ce qu'ils ne sont pas. Son identité se limite à un heaume médiéval, source d'un contraste saisissant entre l'archaïsme belliciste qu'il représente et le dandysme affecté de sa posture. Choc est le fruit d'un collage surréaliste et décadent – chevalier en smoking, mondain en armure, homme en guerre contre l'humanité. Tout en lui se télescope en une suprême élégance.
« Je ne me démasque jamais », annonce-t-il à Tif et Tondu dès leur première rencontre. Face aux deux héros trop bien connus, se dresse un ennemi à jamais inidentifiable : derrière le heaume, Choc n'a pas un visage, mais des visages. Son masque cache une infinité d'autres masques. Ainsi son identité semble dévoilée à

CI-DESSUS
Tif et Tondu et la norme.

ET VOICI LE FAMEUX DUO. CALME, ASSAGI ET PRÊT À ME SERVIR.
QUOI?...
MAIS C'EST NOUS, ÇA ! QUEL CULOT ! ET TOUT CELA SANS NOTRE PERMISSION !
SI CES PERSONNAGES N'ONT PAS GAGNÉ EN INTELLIGENCE, IL N'EN EST PAS DE MÊME DE LA DOCILITÉ.
COMME POUR LES AUTRES AUTOMATES, CETTE PETITE BOÎTE CONDITIONNE TOUS LES MOUVEMENTS DE VOS...HOMONYMES.
IL S'AVANCE VERS NOUS !
QU'IL NE S'APPROCHE PAS TROP PRÈS, SINON ...
ATTENTION ! IL EST ARMÉ !
39A
Will, Tilleux © Dupuis 2007

EH ! CE N'ÉTAIT QUE LE PNEU ! IL FAUT VITE RASSURER LE CHER VIEUX...
TONNERRE !! ON EST EN TRAIN DE M'ENLEVER LE CHER VIEUX...
..TONDU !
OUPS !
TIF !

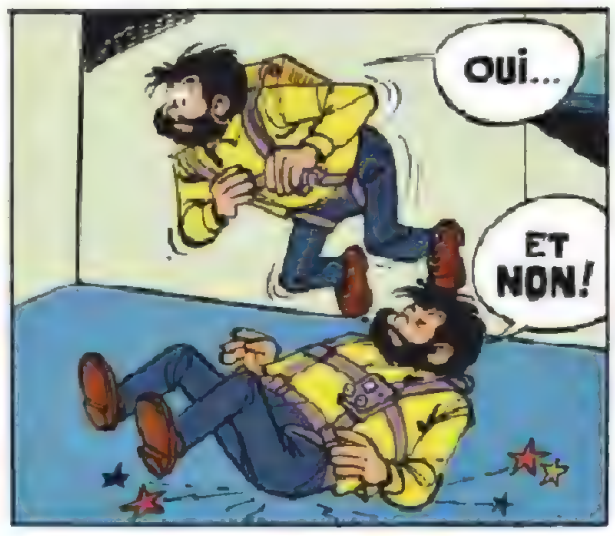
Will, Rosy © Dupuis 2009

CI-DESSUS
Deux chemins pour une efficacité identique.

la fin du *Retour de Choc* (1958), mais le lecteur comprend la fraude dès l'album suivant, *Passez muscade* (1958), puisque Choc apparaît à plusieurs reprises grimé. Il prend ensuite les traits du baron Von Müdeschlüssel dont le visage est bandé, dans *Plein gaz* (1959). Il se dissimule sous la combinaison de Trock dans *Les Flèches de nulle part*. Il porte de nouveau un masque dans *Choc 235* (1985)... Il multiplie les fausses pistes, les leurres sans cesse destinés à ses ennemis, et son stratagème fétiche consiste à substituer un mannequin à son propre corps, si bien qu'à chaque fois que les personnages croient enfin le démasquer et l'arrêter, son casque roule sur le sol, ne dévoilant que le vide. Il lui arrive même d'inverser la ruse, comme lorsqu'il prend la place d'une vulgaire armure décorative dans les couloirs d'un château du *Retour de Choc*, ou, plus pervers encore, lorsqu'il s'amuse à revêtir Tif de son costume, au grand dam de Tondu qui croyait que rien n'empêcherait plus « les masques de tomber », dans *Choc 235*. L'enjeu du combat entre les personnages, c'est donc le visage et son corollaire, le masque. Choc n'a certes pas de physionomie, mais Tif et Tondu ne sont pas mieux lotis, car ils n'en possèdent qu'une pour eux deux. Dès lors, qui porte réellement le masque ? Tif et Tondu ne sont que des variations d'un seul et même Monsieur Patate – une figure de base grossière dont on ne fait qu'échanger les accessoires. Choc est l'inexploré qui ne cesse de prendre forme. Normalité contre imaginaire, conformisme contre liberté.

Le masque de la normalité

Le véritable masque, c'est donc celui de la normalité, soit celui dont sont affublés Tif et Tondu. Arracher le masque de Choc, c'est une transgression dont ils sont incapables, impuissants qu'ils restent à se débarrasser du leur. Choc incarne l'inconnu, l'inaccessible mystère. Il est leur ennemi, puisqu'il fait trembler le réel et qu'en sa présence la norme semble se retirer. Tif et Tondu sont désespérément rationnels, rivés à la normalité, enferrés dans le réel, tandis que Choc est irrationnel, insaisissable, imprévisible, « jamais aussi dangereux que lorsqu'on le croit fichu ». Tif et Tondu se rapportent au



CI-DESSUS
Le paradoxe des deux Tondu.

monde physique et à la conscience qu'ils en ont, alors que Choc règne sur le royaume de l'Inconscient, sur un monde privé de forme mais dont l'inconsistance n'est qu'apparente. C'est ce que les deux héros apprennent à leurs dépens dans *Le Grand Combat* (1968), chef-d'œuvre de la collaboration entre Will et Rosy, où le bandit manipule littéralement les rêves de l'humanité. Monsieur Choc procède d'une anagramme fracassante qui renverse perpétuellement notre lecture du monde.

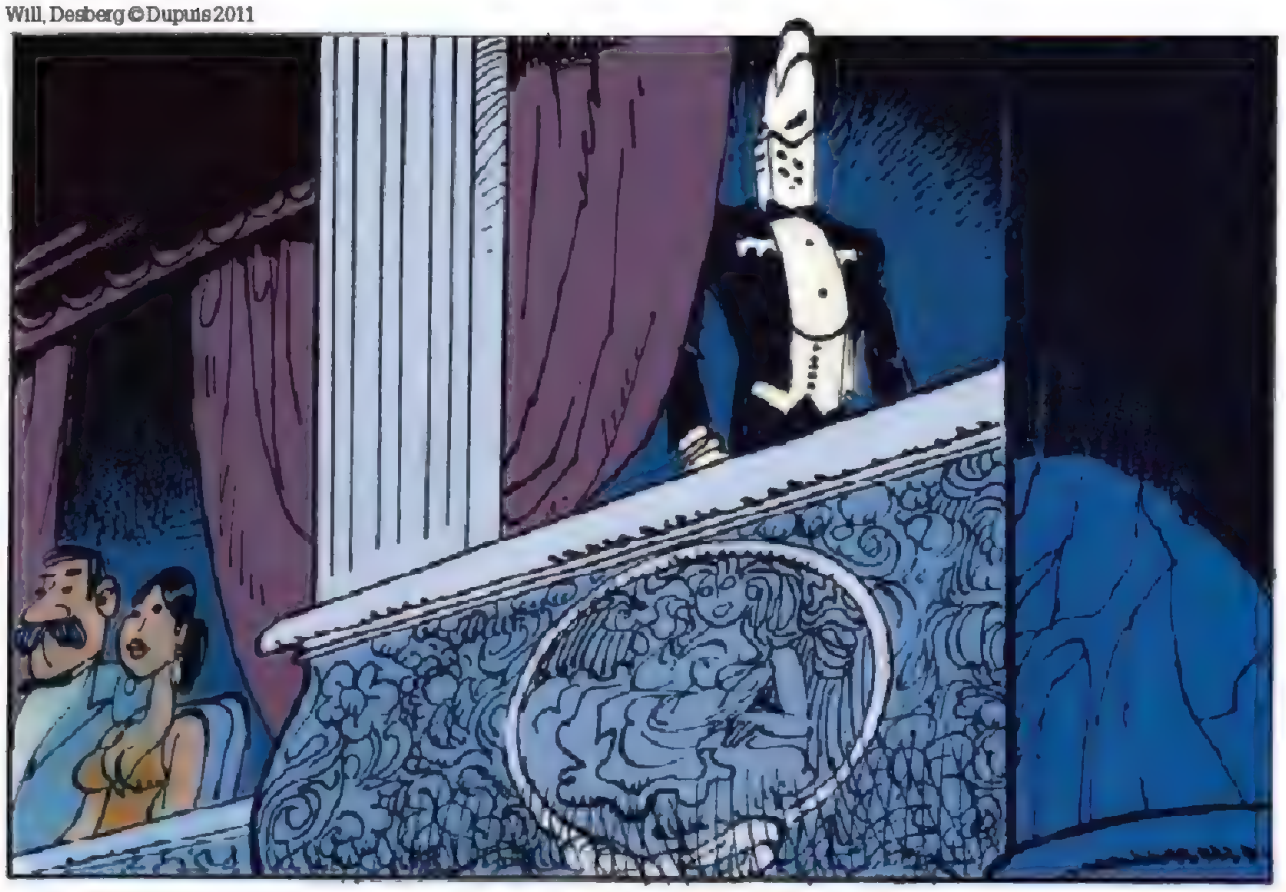
L'absolu de la solitude

D'où cet immense pouvoir magnétique qu'exerce le criminel. Il attire autant, si ce n'est plus, qu'il révulse. Dès *La Main Blanche*, Tif et Tondu ont beau faire le tour du monde (avec même un détour par l'espace), ils retombent inévitablement sur Monsieur Choc. Attraction inexorable, il agit sur eux tel un aimant. Et le scénariste Desberg l'a bien compris, lui qui pousse cette mécanique d'attraction / répulsion à son paroxysme dans l'album Dans *les griffes de la Main Blanche*. Retrouver

Will, Rosy © Dupuis 2009

À GAUCHE
L'horizon bouché de la normalité.

Will, Desberg © Dupuis 2011



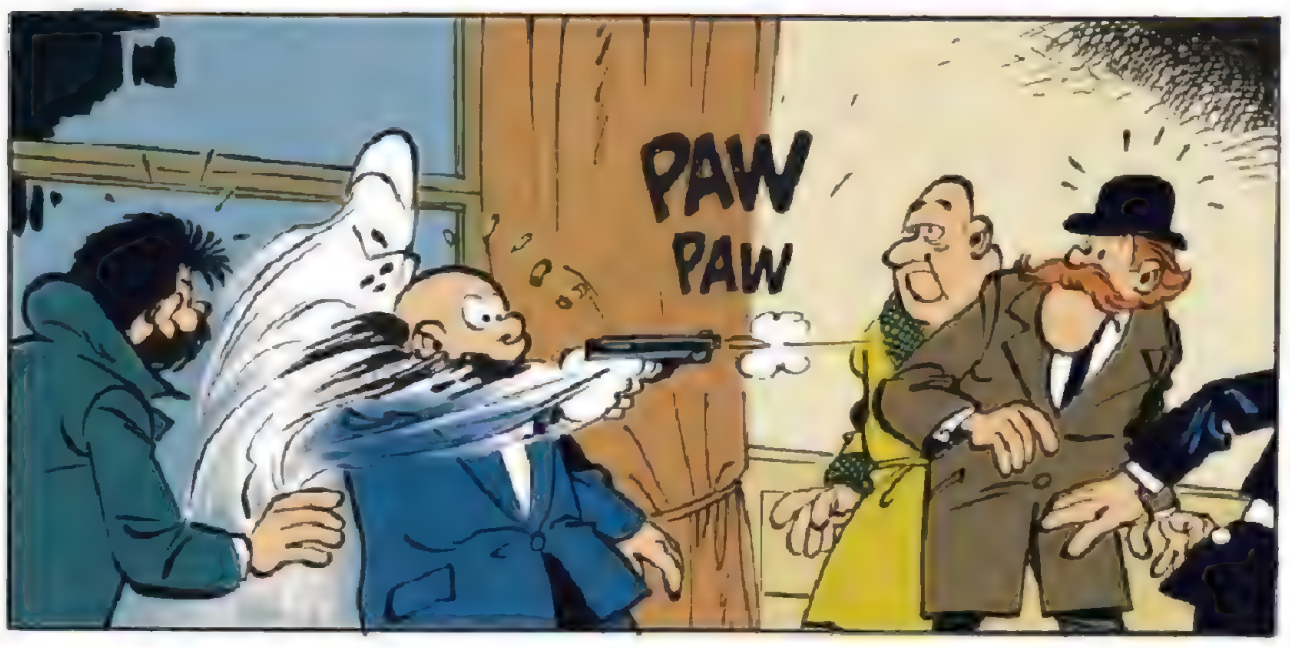
CI-DESSUS
Le Fantôme de l'Opéra.

Choc relève alors d'une telle obsession pour les héros que cette quête se confond avec le désir érotique. Tif, au début du récit, séduit une femme dans un bar parce qu'elle exhibe les attributs de son ennemi : des gants blancs et un porte-cigarette. De son côté, Tondu entretient avec Gina, l'ex-maîtresse de Choc, un jeu ambigu qui touche à son paroxysme lorsqu'elle lui raconte une nuit qu'elle a passé avec son ancien et terrible amant. La séquence est délicieusement perverse car Tondu semble jouir par procuration pendant cet épisode entrecoupé de ruptures et d'accélérations, de frustrations et de voluptés.

Un autre monde possible

C'est que Choc incarne un monde possible, un monde enveloppé derrière le masque, celui de l'Autre. Il agit comme un dysfonctionnement psychique qui vient rompre l'équilibre que Tif et Tondu nouent entre eux en même temps qu'avec le monde. Le heaume de Choc s'articule comme le masque d'une névrose : il recouvre tout pour ne jamais rien dévoiler. Choc n'est personne, et chaque fois qu'on croit le tenir, il est en réalité absent. Dans le récit de Gina, le malfaiteur lui défend de porter la main à son visage et précise qu'elle n'aurait « pas aimé ce qu'[elle aurait] touché ». Mais sans doute n'aurait-elle rien rencontré au bout de ses doigts, si ce n'est quelque chose qu'elle n'aurait pas reconnu – l'angoisse du réel. Choc, l'absolu de la solitude, détient une vérité secrète qui résiste au code. Les aventures de Tif et Tondu ne pouvaient débuter autrement qu'avec sa rencontre, le choc de l'absence, de la béance qui s'ouvre à soi et dérègle le monde. « Les effets de l'absence d'autrui sont les vraies aventures de l'esprit » pour reprendre la formule de Deleuze.
En courant après Choc, Tif et Tondu investissent leur désir dans le monde, le désir de le connaître, de le comprendre, de remettre en question leurs certitudes et de faire d'eux des hommes nouveaux. C'est pourquoi il ne peut jamais être question de se débarrasser définitivement de lui. Il en va de même pour Choc et son organisation, la fameuse Main Blanche, dont le sigle ne représente pas tant un signe d'arrêt, mais plutôt une main tendue paume ouverte comme pour annoncer un don, un partage, une association libre, encore vierge, blanche, propre à recevoir et à construire tous les possibles.
Choc ne cherche pas à détruire le monde, mais à le « choquer », c'est-à-dire à en secouer l'immobilisme, comme il le fera dans *Traitement de Choc*, où, dans un Londres sclérosé, un monde de « statues de sel » selon

> ***Monsieur Choc procède d'une anagramme fracassante qui renverse perpétuellement notre lecture du monde.***



Will, Desberg © Dupuis 20 11

Will, Desberg © Dupuis 2011

CI-DESSUS
La Main Blanche

A GAUCHE
Tif, marionnette manipulée par Choc.

À DROITE
Tif sous le masque de Choc.

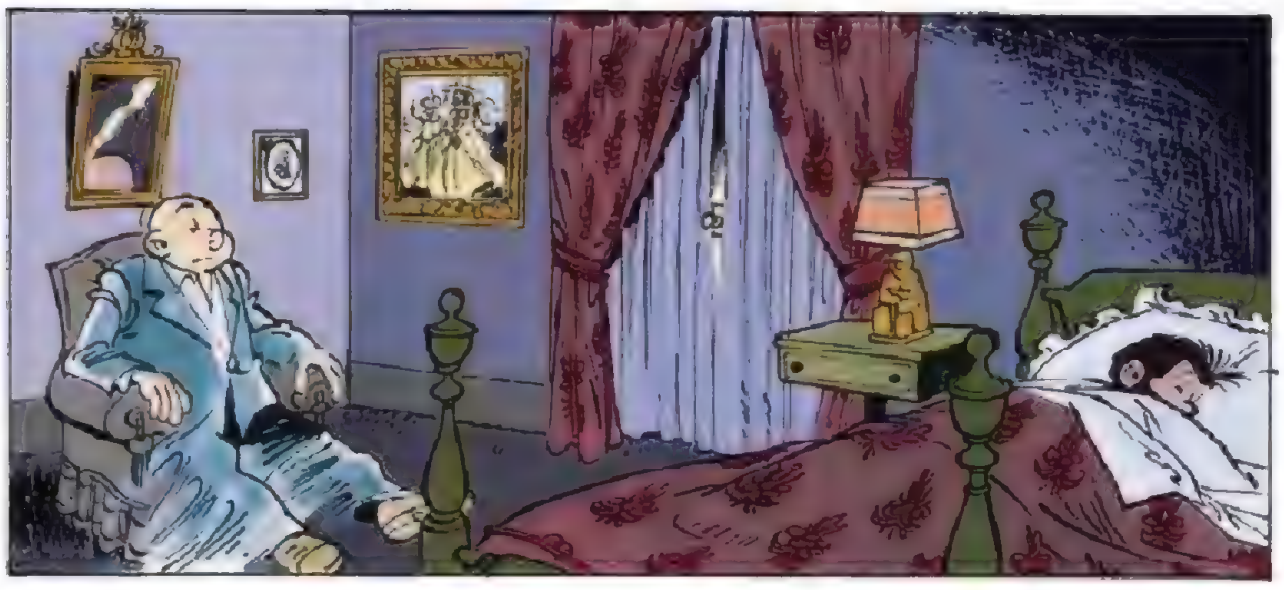
TOUT S'EST RETOURNÉ CONTRE VOUS, CHOC. ET CETTE FOIS-CI, RIEN N'EMPÊCHERA LES MASQUES DE TOMBER...
AAAH...
TIF!?
C'EST... C'EST TOI?! JE ME SUIS RÉVEILLÉ IL Y A UNE HEURE, DANS LE NOIR LE PLUS COMPLET!
Will, Desberg©Dupuis 2011

l'expression de Tondu, le génie du mal évolue à une vitesse fulgurante et bouscule le cours de la réalité. Le conservatisme de la vieille cité anglaise est ébranlé en même temps que ses habitants, que la bande du malfaiteur déplace comme de vulgaires mannequins dans une vitrine. Ligne de force dérégulatrice, Choc a pour ambition de transformer l'existence. En faisant perdre à la réalité son sens, il entame une aventure de la profondeur. C'est parce qu'il menace le monde de la destruction que Tif et Tondu souhaitent en maintenir l'image, et renouent avec sa présence. Les simulacres imaginés par Choc leur permettent d'éprouver la profondeur du monde. Grâce à eux, Tif et Tondu font le difficile apprentissage du dépassement du réel. Telle est la dimension prise par *Le Grand Combat*, mais aussi par l'extraordinaire *Choc 235* écrit par Desberg : Choc a mis au point une machination audacieuse et retorse, qui consiste à faire croire à Tif et Tondu que des résistants du futur cherchent à leur envoyer des images d'événements à venir pour en empêcher la réalisation. Ces images oraculaires montrent une apocalypse nucléaire dont Choc est responsable, et qui lui a permis d'asservir l'humanité survivante. Problème : en intervenant, ils ne vont pas contrecarrer leur ennemi, mais servir ses plans. Car rien n'était vrai. Choc les a manipulés en les exposant à une mise en scène qui a transformé l'avenir en faux-semblant. Il a permis à Tif et Tondu de faire l'expérience du réel en le dupliquant. L'entreprise de Choc consiste à ériger le simulacre comme forme supérieure afin de contrevenir à la norme. Il s'agit d'imaginer une nouvelle réalité, c'est-à-dire de repartir de zéro, de ce chiffre du vide qui sied tant au personnage. Quand il exhibe un portrait de lui, il prétend que Salvador Dalí en est l'auteur, et c'est exactement le peintre qui lui convient. Choc y apparaît à la lisière de différents mondes, dans une apesanteur surréaliste : celle du dépassement de soi et de sa réalité. Choc est lui-même un artiste. Tif et Tondu se contentent de vouloir écrire leurs mémoires et de paraphraser leurs propres existences, tandis que lui cherche à créer.

Au fond, Tif et Tondu incarnent l'obsession du non-être, de la passivité, de la vacance de soi.

En plus d'être metteur en scène, il est aussi acteur. Tif et Tondu constituent son public, dont il cherche constamment le regard. Il simule leur anéantissement et leur fait prendre la mesure de leur impuissance. Une de ses astuces préférées consiste d'ailleurs à renverser les rôles, à faire endosser à Tif et Tondu celui du criminel, s'amusant ainsi de leur inimaginable transgression. Il joue, tandis que les deux autres déjouent. Il ne se limite pas à connaître les règles du jeu et à les appliquer, mais il les change et en invente toujours de nouvelles. Ou plutôt, il remet constamment les règles elles-mêmes en jeu. Incapable de tenir dans le monde des hommes, il n'a d'autre choix que de le transformer et de disparaître. Chacune de ses apparitions se conclut par sa mort supposée, qui n'est en fait que la prémisse d'un éternel retour. Il incarne finalement « l'homme de fer » décrit par Black Sabbath. « Personne ne veut de lui / il regarde juste le monde / planifiant sa revanche / qui va bientôt se dérouler ». ◆

CI-DESSOUS
La fatigue des héros.



LES ÉDITIONS IMHO PRÉSENTENT

HIDESHI HINO

L'ENFANT INSECTE

"LA MÉTAMORPHOSE DE KAFKA VERSION MANGA !"

UN CONTE MORBIDE ET TERRIFIANT DE HIDESHI HINO, LE MAÎTRE DE L'HORREUR JAPONAISE

En librairie

PLUS D'INFOS SUR LE SITE WWW.IMHO.FR

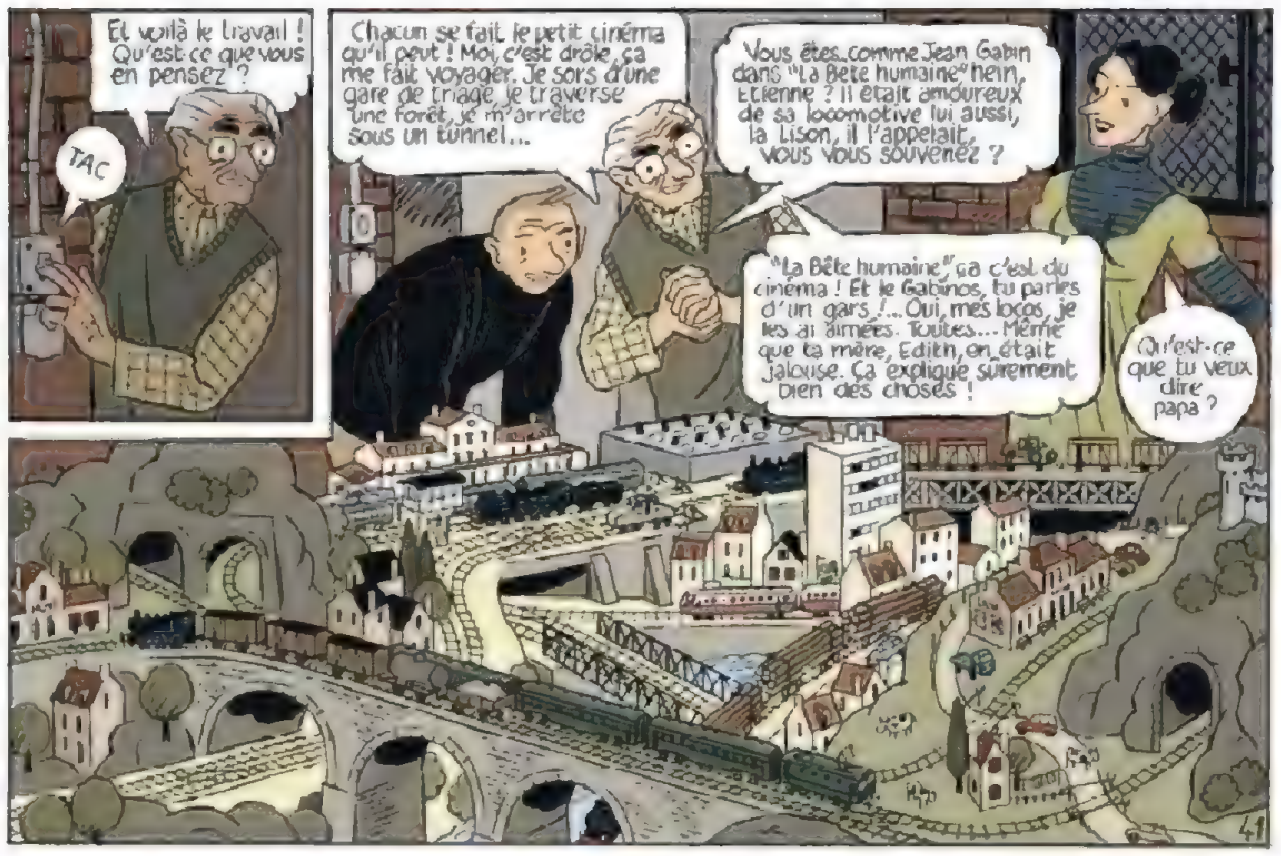
Stanislas

LA LIGNE POÉTIQUE

Auteur rare et précieux, cofondateur de L'Association, Stanislas est de ceux dont la Ligne claire est reconnaissable entre toutes, et dont le ton est inimitable. Pour *Kaboom*, il évoque son travail et en livre quelques clés.

PROPOS RECUEILLIS PAR NICOLAS TELLOP

© Stanislas, Dargaud 2014


Et voilà le travail ! Qu'est-ce que vous en pensez ?
TAC
Chacun se fait le petit cinéma qu'il peut ! Moi, c'est drôle, ça me fait voyager. Je sors d'une gare de triage, je traverse une forêt, je m'arrête sous un tunnel...
Vous êtes comme Jean Gabin dans "La Bête humaine" hein, Etienne ? Il était amoureux de sa locomotive lui aussi, la Lison, il l'appelait, vous vous souvenez ?
"La Bête humaine", ça c'est du cinéma ! Et le Gabinos, tu parles d'un gars !... Oui, mes locos, je les ai aimées. Toutes... Même que ta mère, Edith, en était jalouse. Ça explique sûrement bien des choses !
Qu'est-ce que tu veux dire papa ?

Le nom de Stanislas est un sésame. Il ouvre les portes d'un univers partagé entre le quotidien et le rêve. Son trait n'y dessine aucune frontière, mais conduit plutôt le lecteur sur des chemins aux marges du réel. Ses bandes dessinées évoquent tout à la fois le réalisme poétique, le réalisme magique et même le surréalisme : autant de tentatives de hisser notre monde au-dessus de lui-même pour sceller une union merveilleuse avec l'imaginaire. Si d'aucuns diraient que la Ligne claire est l'art d'enlever, chez lui elle représente plutôt l'art d'élever. Il est impossible d'oublier *Le Galérien* ou le si bien nommé *Au Passage du Pourquoi-pas* réalisé avec Anne Baraou, ces chefs-d'œuvre de poésie funambule publiés à la grande époque de L'Association. Le public a connu Stanislas grâce à *La Vie de Victor Levallois*, une série superbe scénarisée par Laurent Rullier, dont le théâtre historique des années 1950 a permis à son dessin d'incarner à merveille l'ambivalence amère entre le fantasme et la désillusion. Aujourd'hui, on attend avec impatience le deuxième tome du *Perroquet des Batignolles*, adaptation en bande dessinée d'un feuilleton radiophonique écrit par Tardi et Boujut. Pour celui qui mit en images *Les Aventures d'Hergé*, le dessin représente un défi permanent dans lequel les contraintes matérielles se disputent à l'euphorie de la création. Un œil ouvert sur la réalité, un autre fermé sur l'empire des rêves, il construit une œuvre fascinante, comme un long poème balançant entre Spleen et Idéal. « Ne croyez pas que je sois un pochtron, dit-il en montrant une bouteille de vin vide qui traîne sur son bureau. Il y a des dessins qui ne s'inventent pas et pour lesquels il faut un modèle. » Qu'importe le flacon, fusse-t-il rempli de l'encre noire des nuits blanches, pourvu qu'on ait l'ivresse.

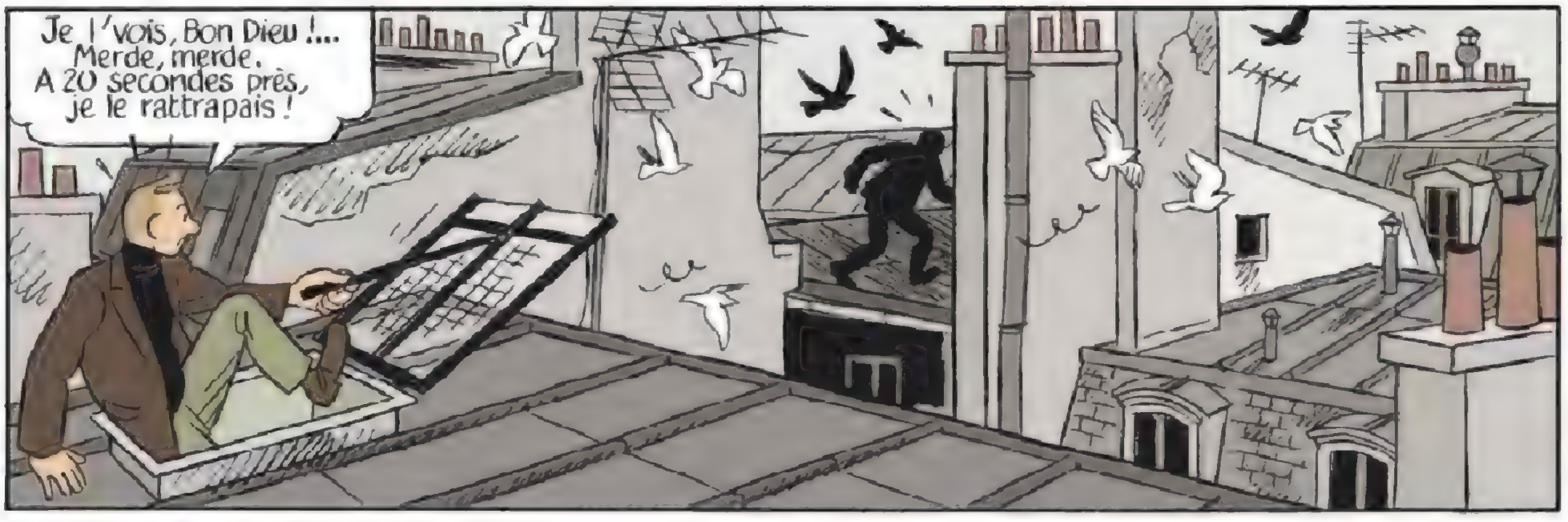
STANISLAS

"Je suis arrivé à la fin de Métal Hurlant, qui était mon journal préféré, ma référence."

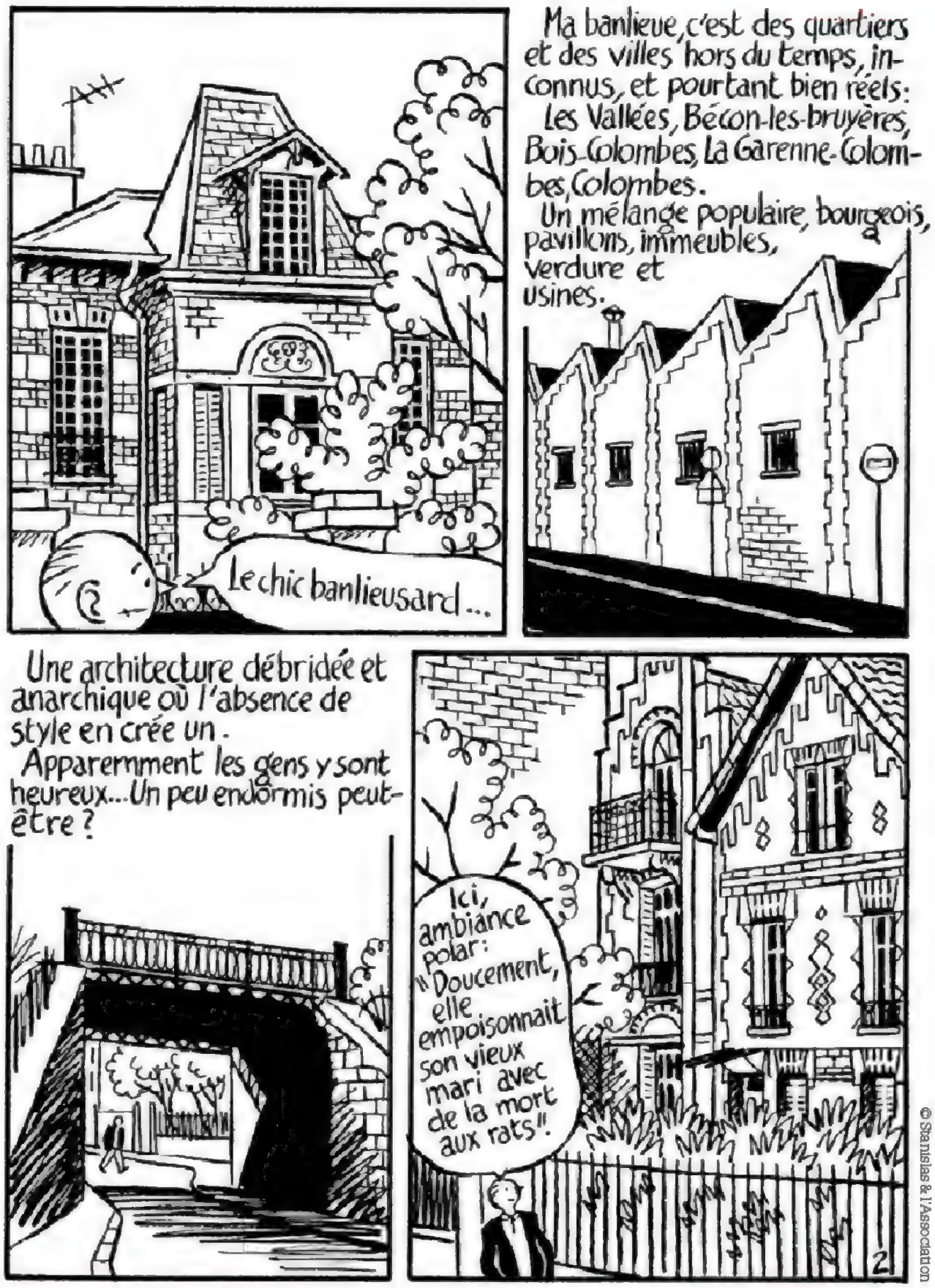
Que représente la création graphique pour vous ?

Le dessin est un peu un voyage en soi. D'ailleurs, ça me pose problème car il existe du coup une distorsion terrible que j'ai toujours eu du mal à vivre. Je ne dois pas être le seul, j'imagine. Quand on a envie de faire une bande dessinée et qu'on a l'idée, le scénario, cette petite sauce agréable, on est très excité. Mais tout cela dure finalement peu de temps. Après, quand on décide de se lancer dans la réalisation du livre, il faut le faire, et c'est très long ! J'aimerais bien dessiner des albums de 10 ou 15 pages, ça me suffirait amplement. Et une fois qu'on en aurait publié quatre ou cinq, on en ferait une compilation et puis voilà. Mais les éditeurs ne sont pas encore prêts. C'est pour cette raison que j'aimais beaucoup bosser à L'Association, on pouvait faire plein de petits trucs dans cet esprit. Et on s'amusait beaucoup. On travaillait un mois et demi sur un projet, et on passait à autre chose. En plus, c'est très stimulant parce qu'on est plus libre.

CI-DESSOUS
Sur les toits de Paris, la course-poursuite devient un spectacle de funambulisme.



© Stanislas, Dargaud 2014


Le chic banlieusard...
Ma banlieue, c'est des quartiers et des villes hors du temps, inconnus, et pourtant bien réels: Les Vallées, Bécon-les-bruyères, Bois-Colombes, La Garenne-Colombes, Colombes.
Un mélange populaire, bourgeois, pavillons, immeubles, verdure et usines.
Une architecture débridée et anarchique où l'absence de style en crée un.
Apparemment les gens y sont heureux... Un peu endormis peut-être ?
Ici, ambiance polar: "Doucement, elle empoisonnait son vieux mari avec de la mort aux rats!"
2

© Stanislas & l'Association

CI-CONTRE
Errance en Ligne claire au milieu de l'architecture banlieusarde.

"Il me faut un peu de pluie, des ciels mouvants avec des nuages, du bleu, du blanc, du gris..."

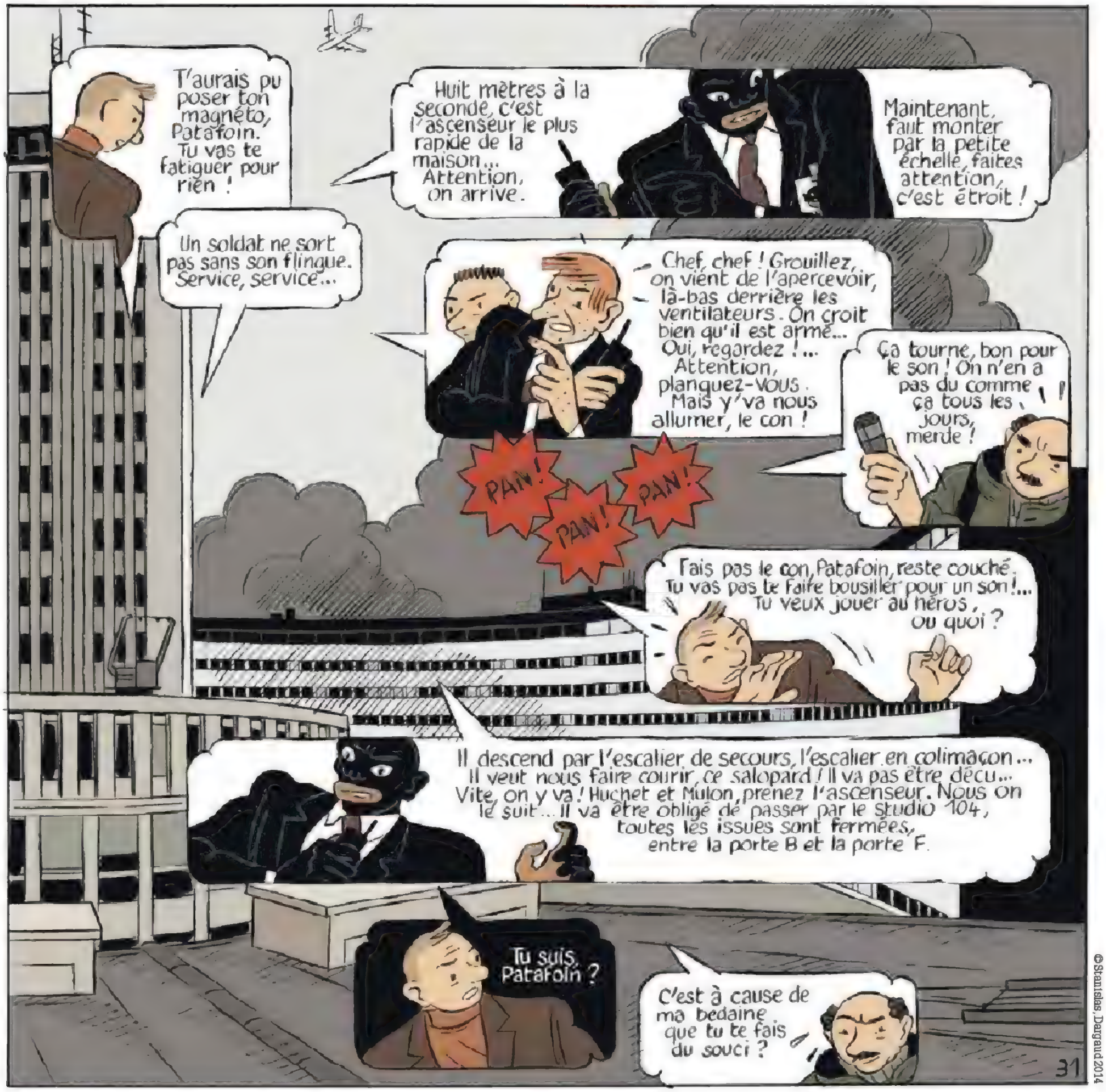
C'est un peu l'idée au cœur des prépublications hebdomadaires ou mensuelles, mais qui a presque disparu depuis quelques années...
Tout à fait, ça changeait beaucoup de choses. Pendant que le gars dessinait son album, on pouvait suivre la prépublication de l'album précédent, ou de celui en cours. On était constamment présent, ou presque. Mais je n'ai pas connu cette époque. Je suis arrivé à la fin de *Métal Hurlant*, qui était mon journal préféré, ma référence. Avec Laurent Rullier, c'était notre mission : être publiés dans *Métal Hurlant* et faire des albums dans la collection « Eldorado ». On est arrivés juste au moment où tout s'est effondré. José-Louis Bocquet avait commencé à s'occuper de nous, mais il a dû partir rapidement. Aujourd'hui, il fait un superbe travail éditorial chez Dupuis.

Notamment la récente réédition du projet inachevé de reprise de *Spirou* par Yves Chaland, le fameux *Cœurs d'acier*...

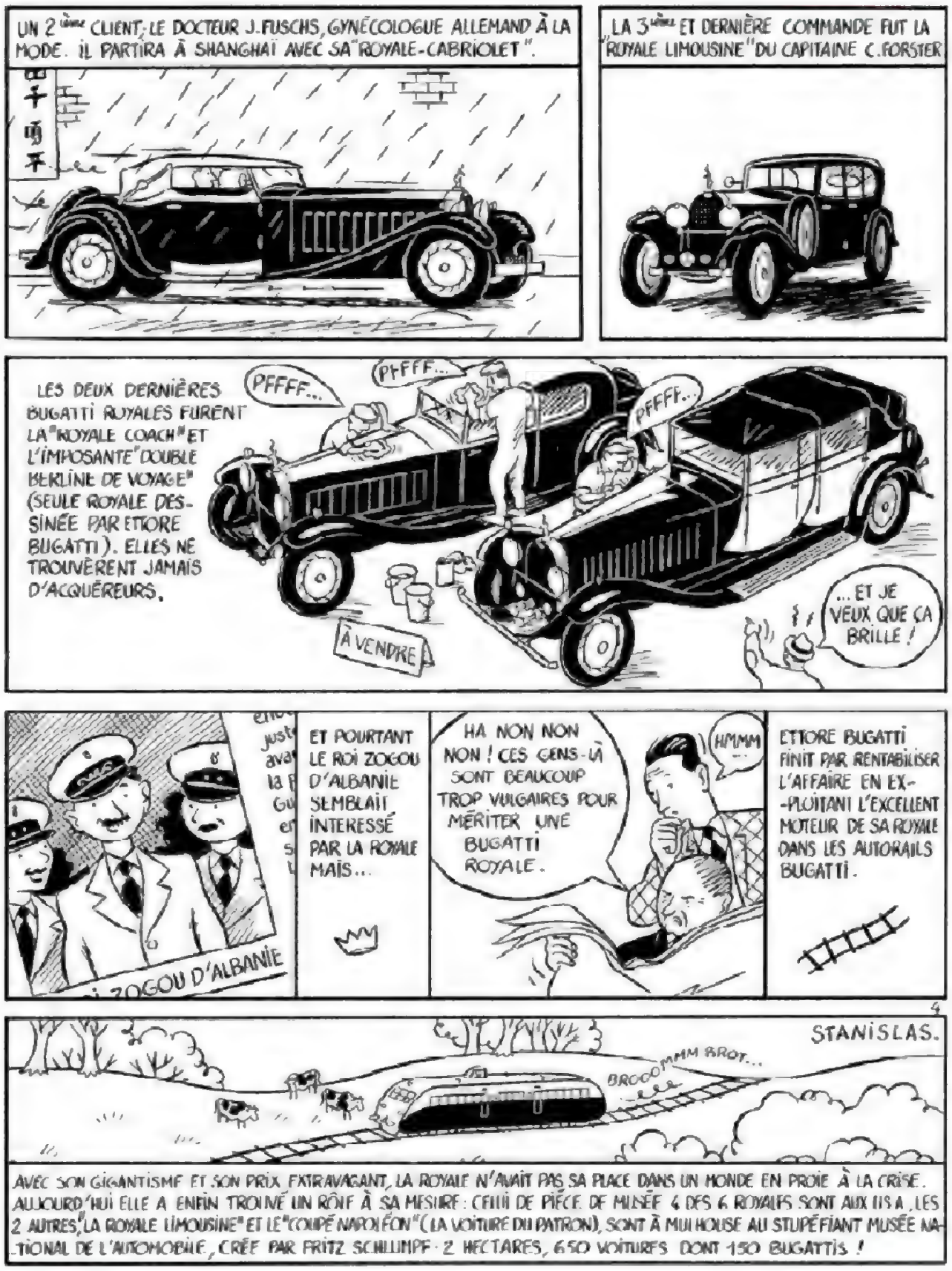
En parlant de projets inachevés, Casterman pourrait faire de très jolies choses avec tous ceux d'Hergé. Il y en a eu plein. Bien maquettés, avec un beau texte et quelques images, il y aurait de quoi faire un chouette bouquin. Des scénaristes comme Greg lui ont proposé des trucs, il a lui-même eu des idées... Je me souviens d'une de ses dernières interviews, où il parlait d'un projet qui datait d'avant *L'Alph-Art*, et qui devait se passer dans un aéroport. Toute l'histoire devait être un huis-clos, un peu comme *Les Bijoux de la Castafiore*. Il trouvait l'idée très intéressante, parce qu'il considérait l'aéroport comme une espèce de non-pays où toutes les nationalités, tous les types sociaux se mélangent. C'est un truc qui se retrouve aujourd'hui dans un univers assez fascinant : celui des stations-service sur les autoroutes. C'est un endroit cosmopolite où l'on voit les riches et les pauvres se côtoyer. Donc le récit d'Hergé se serait passé dans un aéroport, et il en aurait profité pour convoquer tous les personnages de ses albums précédents, qui se seraient croisés par hasard.

En ce moment, une polémique agite et divise le monde de la bande dessinée autour de l'idée d'une reprise éventuelle de *Tintin*, mais aussi à cause des reprises successives de *Blake et Mortimer*, *Spirou* et *Astérix*. Qu'en pensez-vous ?
Tout dépend de l'auteur. Parce qu'il faut un auteur. Par exemple, Ted Benoit, j'adore. J'ai même une planche de *Berceuse électrique* au mur ! Quand il a sorti *L'Affaire Francis Blake* avec Van Hamme, j'étais très excité. À l'époque, j'en avais parlé avec Tardi, qui lui aussi aurait aimé faire un *Blake et Mortimer*. Mais Dargaud voulait un produit commercial, marketé, ce qu'on ne peut pas vraiment leur reprocher, parce que non seulement ça a marché, mais en plus c'était très bon. Ce que j'aimerais beaucoup, c'est qu'on puisse autoriser, comme on le fait dans la musique, des auteurs aux styles très différents à reprendre des personnages qui appartiennent désormais à l'inconscient collectif, mais à leur manière. C'est ce que Dupuis avait commencé à faire pour *Spirou* il y a quelques années. Mais très vite ils sont retombés dans l'erreur en

CI-DESSOUS
Le goût de l'expérimentation, ou quand le phylactère devient une case.


T'aurais pu poser ton magnéto, Patafoin. Tu vas te fatiguer pour rien !
Un soldat ne sort pas sans son flingue. Service, service...
Huit mètres à la seconde, c'est l'ascenseur le plus rapide de la maison... Attention, on arrive.
Maintenant, faut monter par la petite échelle, faites attention, c'est étroit !
Chef, chef ! Grouillez, on vient de l'apercevoir, là-bas derrière les ventilateurs. On croit bien qu'il est armé... Oui, regardez !... Attention, planquez-vous. Mais y'va nous allumer, le con !
PAN ! PAN ! PAN !
Ça tourne, bon pour le son ! On n'en a pas du comme ça tous les jours, merde !
T'fais pas le con, Patafoin, reste couché. Tu vas pas te faire bousiller pour un son !... Tu veux jouer au héros, ou quoi ?
Il descend par l'escalier de secours, l'escalier en colimaçon... Il veut nous faire courir, ce salopard ! Il va pas être déçu... Vite, on y va ! Huchet et Mulon, prenez l'ascenseur. Nous on le suit... Il va être obligé de passer par le studio 104, toutes les issues sont fermées, entre la porte B et la porte F.
Tu suis, Patafoin ?
C'est à cause de ma bedaine que tu te fais du souci ?
31
©Stanislas, Dargaud 2014

confiant le personnage à des auteurs de la même famille graphique. Pourtant, il avait été question d'une adaptation par Tardi, par Cosey, par des tas de gens très différents. Et ça, c'est une idée superbe. C'est la seule qui soit viable. Ce n'est plus possible de lire un *Tintin*, un *Spirou* ou un *Blake et Mortimer* pour suivre leurs aventures respectives. Les séries sont terminées, mais un intérêt subsiste au-delà : il s'agit maintenant de confronter ces personnages au rapport qu'un auteur peut entretenir avec eux. J'ai eu des projets de ce type. Avec Rullier, nous voulions reprendre *Gil Jourdan*, mais on ne nous y a pas autorisés. En ce qui concerne *Blake et Mortimer*, j'étais en lice pour remplacer Ted Benoit quand il a jeté l'éponge, mais ça n'a pas fonctionné. Pour *Spirou*, c'est allé beaucoup plus loin. Frank Le Gall, après avoir fait sa reprise avec *Les Marais du temps*, m'a soumis l'idée. À cette époque, on n'avait le droit qu'à une adaptation de *Spirou*, un *one-shot*, c'était la règle du jeu. Le Gall avait trouvé une parade qui consistait à en refaire un en tant que scénariste, et j'aurais été le dessinateur. J'avais pris le parti de faire un *Spirou* moderne, avec mon propre style, sans le costume de groom... J'ai fait des essais, et chez Dupuis, c'était bien engagé. C'est là qu'il y a eu un drame chez l'éditeur : ils ont tous été virés, et ceux qui avaient accepté notre projet ont été remplacés par d'autres qui l'ont tout de suite refusé. C'est donc tombé à l'eau. J'ai réessayé deux ans plus tard avec Lewis Trondheim. On avait décidé de faire un *Spirou* des années 1950, avec chapeau de groom, la totale. C'est moi qui avais élaboré l'idée avant de la proposer à Lewis. Je voulais faire un *Spirou* où les héros auraient été confrontés à leurs


©Stanislas & l'Association
UN 2ème CLIENT, LE DOCTEUR J.FUSCHS, GYNÉCOLOGUE ALLEMAND À LA MODE. IL PARTIRA À SHANGHAÏ AVEC SA "ROYALE-CABRIOLET".
LA 3ème ET DERNIÈRE COMMANDE FUT LA "ROYALE LIMOUSINE" DU CAPITAINE C.FORSTER
LES DEUX DERNIÈRES BUGATTI ROYALES FURENT LA "ROYALE COACH" ET L'IMPOSANTE "DOUBLE BERLINE DE VOYAGE" (SEULE ROYALE DESSINÉE PAR ETTORE BUGATTI). ELLES NE TROUVÈRENT JAMAIS D'ACQUÉREURS.
PFFFF...
PFFFF...
PFFFF...
À VENDRE
... ET JE VEUX QUE ÇA BRILLE !
ZOGOU D'ALBANIE
ET POURTANT LE ROI ZOGOU D'ALBANIE SEMBLAIT INTÉRESSÉ PAR LA ROYALE MAIS...
HA NON NON NON ! CES GENS-LÀ SONT BEAUCOUP TROP VULGAIRES POUR MÉRITER UNE BUGATTI ROYALE.
HMMM ...
ETTORE BUGATTI FINIT PAR RENTABILISER L'AFFAIRE EN EXPLOITANT L'EXCELLENT MOTEUR DE SA ROYALE DANS LES AUTORAILS BUGATTI.
4
STANISLAS.
BROOMMM BROT...
AVEC SON GIGANTISME ET SON PRIX EXTRAVAGANT, LA ROYALE N'AVAIT PAS SA PLACE DANS UN MONDE EN PROIE À LA CRISE. AUJOURD'HUI ELLE A ENFIN TROUVÉ UN RÔLE À SA MESURE : CELUI DE PIÈCE DE MUSÉE. 4 DES 6 ROYALES SONT AUX ETATS-UNIS, LES 2 AUTRES, "LA ROYALE LIMOUSINE" ET LE "COUPÉ NAPOLÉON" (LA VOITURE DU PATRON), SONT À MULHOUSE AU STUPÉFIANT MUSÉE NATIONAL DE L'AUTOMOBILE, CRÉÉ PAR FRITZ SCHLUMPF · 2 HECTARES, 650 VOITURES DONT 150 BUGATTIS !

> ***"Tous ces objets ne sont pas des œuvres d'art, mais des chefs-d'œuvre des arts et des métiers."***

homologues d'outre-Atlantique. Il y aurait eu une espèce de concurrence et d'ambivalence entre l'anti-héros européen et le super-héros américain, dont le point commun est le costume ridicule. Il était question d'un super-héros qui, lors d'une enquête contre je ne sais quel mal absolu, atterrissait en Europe et rencontrait Spirou. À partir de là, ils travaillaient ensemble pour vaincre le mal, et à la fin Spirou l'emportait alors qu'il n'avait aucun super pouvoir. Dupuis m'a refusé ça, et c'est donc de nouveau tombé à l'eau. Mais cet été j'ai réalisé deux planches pour l'hebdomadaire *Spirou*. Ils m'ont demandé de participer au numéro spécial Bretagne, parce que pour eux je suis breton. J'avais accepté, bien sûr, mais je ne leur avais pas dit que je ferais un *Spirou* ! Et il y a non seulement Spirou, mais aussi Tintin dans la même planche ! Je les ai réunis, sans les prévenir, et ils ont été obligés de publier, car j'ai livré au dernier moment. Je les ai montrés s'apprêtant à quitter l'Europe parce qu'ils en ont marre, le continent est fini et ils vont en Amérique.

La dernière réplique de la planche, « L'avenir est aux anti-héros, mon vieux Fantasio... L'avenir, c'est nous !... », est très intéressante...
Ce qui est marrant, c'est que j'ai fait cette page en une nuit. Je n'avais pas encore trouvé cette réplique, ce n'est qu'au dernier moment qu'elle m'est venue, et c'est très bien tombé ! D'habitude je retravaille toujours, et là on se retrouve face au problème des planches qui n'ont pas le temps de refroidir : elles ont donc des défauts. Sur cette planche, la bagnole dans la case 2 est trop petite. Les proportions, c'est vachement difficile. Ici, le décor est un peu pauvre, mais ça passe. Case 3, la voiture a un équilibre précaire un peu curieux. J'ai eu une idée mais après coup, trop tard. J'aurais pu mettre une borne kilométrique en ciment, juste en-dessous. Peut-être que je vais la rajouter d'ailleurs. Même si elle est déjà publiée, ce n'est pas grave, car toutes ces planches sont conservées. Je les garde pour un album en préparation, *Archives Stanislas* tome 2. Je remplis consciencieusement un carton à dessins à cet effet. Il y a déjà plein de trucs, notamment le boulot le plus fou que j'ai jamais réalisé : un prospectus distribué gratuitement dans des magasins de quincaillerie. 500 000 exemplaires, c'est mon record !

***Le Perroquet des Batignolles* est adapté d'un feuilleton radiophonique de Tardi et Michel Boujut, le matériau d'origine est donc très bavard. Il me semble que vous jouez beaucoup avec cette contrainte, jusqu'à ce qu'elle devienne un moteur d'expérimentation.**
Exactement. Le problème de cette série, ce sont ces personnages régulièrement assis autour d'une table en train de discuter. On retrouve alors une unité de décor qui n'est pas vraiment palpitante à dessiner. Or, il faut prendre du plaisir à dessiner pour que le lecteur prenne du plaisir à lire – en tout cas, c'est que je pense. Il faut donc mettre tout cela en scène de façon intéressante. J'essaie de trouver des parades. Et parfois les contraintes amènent des choses très intéressantes. Il y a par exemple la scène du premier tome qui se déroule dans la tour de la Maison de la Radio. À l'époque, elle était emmaillotée parce qu'on la restaurait, et je ne pouvais pas y accéder. C'est embêtant parce

que toute l'action se passe à l'intérieur de la tour : les personnages grimpent l'escalier, il y a des coups de feu, ils prennent l'ascenseur… Quelque chose de super difficile à dessiner, sans pouvoir faire de repérage, en plus ! Alors, j'ai fait une grande case dans laquelle on voit la tour dans toute sa hauteur, et il y a plein de phylactères qui suivent la progression de l'action. Les personnages apparaissent à l'intérieur de leur propre phylactère. Je trouvais ça assez intéressant.

Le décor urbain a une réelle importance dans *Le Perroquet*. Je le trouve souvent très beau avec votre style.
Quand Tardi et Boujut, m'ont parlé de la scène qui se passe au port de Crouesty, ils m'ont dit que le lieu était moche comme dans un film de Bertrand Blier. Et c'est exactement ce que j'ai pensé ! J'aime beaucoup ce réalisateur, surtout à une certaine époque, parce que c'est un champion pour faire de chouettes images avec un décor laid. Les parkings de supermarché, par exemple, il en fait quelque chose d'intéressant. Et c'est ce que je voulais faire pour *Le Perroquet*. Ces panneaux, ces maisons identiques : on se croirait à Créteil, dans une ville nouvelle ! C'est notre réalité, désormais, et il faut en rendre compte. Si la réalité paraît plus belle dans mes bandes dessinées, tant mieux.

On retrouve cette idée de faire du beau avec du laid dans votre fascination pour les paysages industriels…
Ce que j'aime beaucoup, c'est un mot tout simple : le fonctionnel. Je trouve ça très beau. Le milieu industriel

> ***"Il faut savoir donner du souffle à ce style. Moi, je cours après la vie avec mon dessin."***

n'est que du fonctionnel. Quand on fait une usine ou une machine, ça n'a qu'une utilité : celle de fonctionner. J'ai toujours pas mal de trucs dans mon bureau, par exemple des ampoules électriques. Quand elles sont fichues, je ne peux pas les jeter, je n'y arrive pas, je trouve ça magnifique. Ce n'est plus une ampoule, c'est une sculpture, avec une structure dont on voit l'intérieur…

D'où votre attrait pour la banlieue…
J'ai toujours vécu en banlieue. D'abord à l'ouest, et puis à l'est. On y trouve cette atmosphère nordiste : au sud de la Loire, je ne me sens pas bien, j'étouffe. Il me faut un peu de pluie, des ciels mouvants avec des nuages, du bleu, du blanc, du gris… Les petites briques rouges et sombres des cités ouvrières… Les villes nouvelles sont à mille lieues de cela : ce sont des échecs urbains, esthétiques, et politiques. Il y a par exemple Montreuil, ville populaire avec ses petites maisons, et puis à 200 mètres c'est Vincennes, carrément bourgeoise, bordée par le bois. Plus on s'éloigne du métro et de Paris, plus c'est triste, abandonné et délabré. Mais j'y trouve un certain charme. Je m'y balade parfois en prenant des photos, j'adore ces décors très mélancoliques.

Et puis, ça sied très bien à la Ligne claire.
Oui, exactement. C'est d'ailleurs pour cela que lorsque le musée Hergé a été construit à Louvain-la-Neuve par Christian de Portzamparc, j'ai trouvé l'idée très cohérente. Portzamparc est un disciple de Le Corbusier. Et avec cet architecte, Hergé, Simenon et moi partageons la même optique : faire un maximum de choses avec un minimum de moyens. C'est ça, la Ligne claire – du moins, c'est comme ça que je la ressens.

La Ligne claire est-elle un exercice délicat pour vous ?
La grande difficulté de la Ligne claire, c'est la justesse : ça se joue au micron près. Mes planches sont pleines de rustines, je corrige beaucoup, je recommence, vous en avez quelques exemples ici (il me montre des pages récemment réalisées). Et encore, il y en a de plus balafrées. Et puis, il faut savoir donner du souffle à ce style. Moi, je cours après la vie avec mon dessin. Au début il avait tendance à être un peu raide, comme moi : je suis quelqu'un d'un peu raide. Et à mesure que j'assouplis mon dessin, je m'assouplis moi-même. On est très liés à notre style, nous autres dessinateurs, vous savez. Je me souviens, une fois, j'étais à Angoulême, dans le pavillon des auteurs. Je vois un petit bonhomme se lever, et c'était Morris ! Il se déplaçait comme les personnages de Lucky Luke, avec la même dégaine.

CI-DESSOUS
La technique comme recherche d'absolu.

ELLES SONT BELLES N'EST-CE PAS ? MAIS CELLES-CI N'ONT JAMAIS FONCTIONNÉ.
ET LA TIENNE, ELLE VA MARCHER ?
MAIS BIEN SÛR ! QUELLE QUESTION SAUGRENUE, ON CROIRAIT ENTENDRE TA GRAND-MÈRE.
2
© Stanislas & l'Association

SPIROU & FANTASIO À S±NAZAIRE

Scénario & Dessin STANISLAS BARTHÉLÉMY Couleur DOMINIQUE THOMAS

L'AUBE, SUR LA CÔTE ATLANTIQUE...

DRIIIING!

FANTASIO !... DEBOUT LE BATEAU N'ATTEND PAS... C'EST AUJOURD'HUI QU'ON EMBARQUE POUR L'AMÉRIQUE...

HOTEL DE LA PLAGE

COME ON, LITTLE FRENCHIES !...

HEU... BELGES. NOUS SOMMES BELGES...

POF

GLING

ABANDONNER SON PAYS ET SES AMIS SOUS CETTE PLUIE DÉPRIMANTE, C'EST... C'EST PLUS FACILE...

PLIC

PLOC

PLIC

HAUT LES CŒURS SPIROU !... À NOUS LE PAYS DES GRATTE-CIELS ET DES SUPER-HÉROS...

PUISQUE TU LE DIS...

CROCH CROCH

PLAGE

ADIEU VIEILLE EUROPE FRILEUSE !...

ET MON POURBOIRE ALORS...

HA HA HA !... CES SUPER-HÉROS, ILS SONT QUAND MÊME BIEN RIDICULES AVEC LEUR DÉGUISEMENT, NON ?...

HO OUI ! HOHÔ...

SLIPS ROUGES ET GRANDES CAPES...

RÉCLAMES SUR LA POITRINE...

COLLANTS BLEUS, JAUNES, VERTS...

HA HA HA HA ...

D492

ST NAZAIRE 5

BROOT...

1

©Stanislas Dupuis 2014

PWAP !..

FANTASIO ! LE STOP !...

MILLE SABORDS !....

BLANG !

LES MALHEUREUX !...

TONNERRE

EST !

CROCH CROCH

MOI C'EST SPIROU !...

UN GROOM DANS UN POMMIER !?

ET FANTASIO ! SON INFATIGABLE COMPLICE... ENCHANTÉS !...

AVEC TOUT ÇA, NOUS ALLONS RATER NOTRE BATEAU POUR L'AMÉRIQUE...

ST NAZAIRE

VVROM

BONNE CHANCE, MOUSSAILLONS !...

COMMENT ÇA LES SUPER-HÉROS C'EST DE LA BLAGUE ?...

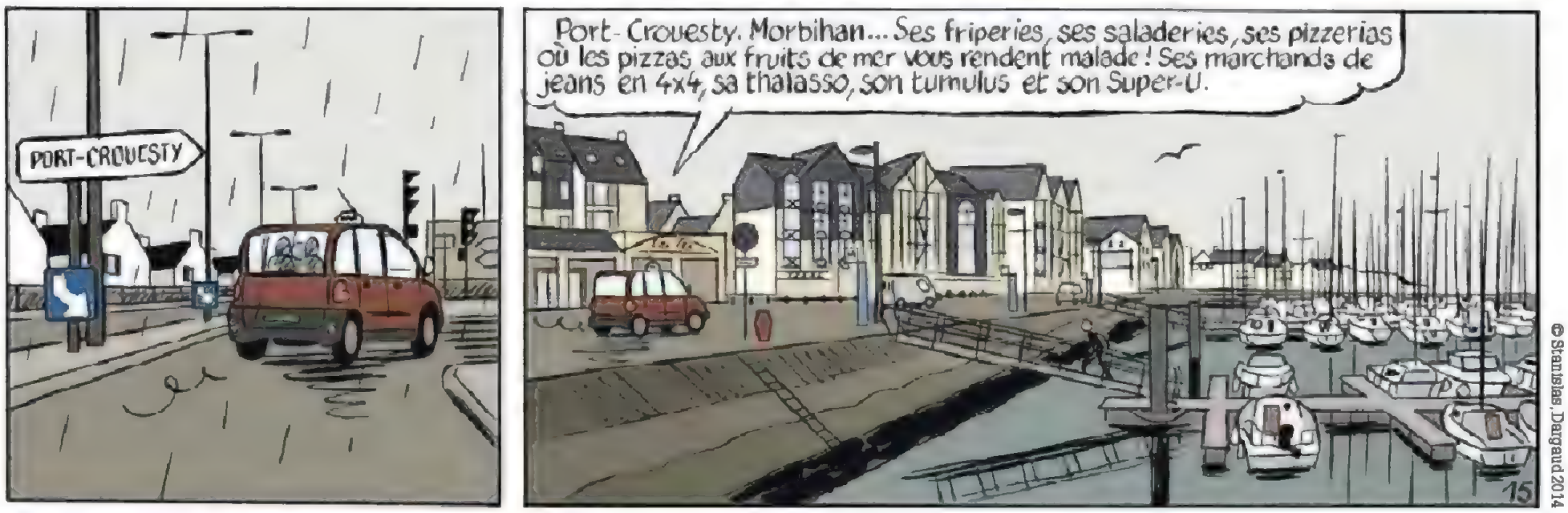
L'AVENIR EST AUX ANTI-HÉROS, MON VIEUX FANTASIO... L'AVENIR, C'EST NOUS !...

2

STANISLAS. (COULEURS DOMINIQUE THOMAS)

© Stanislas, Dupuis 2014

GARE DE VANNES
C'est qui le type que tu vas voir ?
Yves Le Dantec, celui qui a gagné la course du FIGARO, l'année dernière. Un bon !
Et il habite à Port-Crouesty ? C'est joli, tu crois ?
TAXI
Affreux !.. Un vrai décor pour un film de Bertrand Blier...
Quand j'étais p'tit, je passais mes vacances au bout de la presqu'île. Au moulin de Pen Castel. C'était joli à l'époque...


PORT-CROUESTY
Port-Crouesty. Morbihan... Ses friperies, ses saladeries, ses pizzerias où les pizzas aux fruits de mer vous rendent malade ! Ses marchands de jeans en 4x4, sa thalasso, son tumulus et son Super-U.
15

© Stanislas, Dargaud 2014

"Tardi et Boujut m'ont dit que le port de Crouesty était moche comme dans un film de Bertrand Blier. Et c'est exactement ce que je pense."

Comment définiriez-vous la Ligne claire ?
Il y a une anecdote amusante à propos du *Perroquet*. À l'origine, c'est Tardi qui m'a approché pour l'adapter en bande dessinée. J'étais très flatté, bien sûr, mais je n'ai pas su tout de suite pourquoi, et c'est plus tard que j'ai compris qu'il voulait un dessinateur capable de survoler les personnages et les décors. La Ligne claire qui caractérise mon travail permet cette stylisation. Pourtant, ce n'est pas si simple que ça. Tout à l'heure, je vous parlais de distorsion, et c'en est encore un exemple. Je ne me reconnais pas dans la façon dont les gens voient habituellement mon dessin. Styliser et survoler les formes fait bien sûr partie de ce vocabulaire graphique, mais y parvenir demande beaucoup de travail ! Si l'on veut, la simplification n'est pas simple à obtenir, loin de là ! Mon style a d'ailleurs dû mûrir de longues années avant d'atteindre ce stade. J'ai commencé avec des dessins très compliqués, très sophistiqués, avec beaucoup de lignes, de hachures et d'effets différents. Au fur et à mesure de mes projets de jeunesse, j'ai essayé de tendre à l'essentiel, d'enlever le superflu et de me rapprocher de cet idéal à la Hergé. C'est un exercice extrêmement minutieux, presque maniaque. Et puis, Tardi voulait quelqu'un qui soit capable de dessiner des personnages qu'il pouvait rendre sympathiques, et c'est encore quelque chose de propre à la Ligne claire, je crois.

Mais de ce point de vue, je m'identifie davantage à Saint-Ogan, que j'admire énormément. Je ne m'en lasse pas. Il est capable de donner un charme fou à un dessin en apparence très rapide.

D'ailleurs, le profil de Puce ressemble à celui de bien des personnages que vous avez créés, et en particulier Victor Levallois. On y retrouve une forme de géométrisation : un rond, un triangle...
Oui, l'épure absolue ! J'y trouve beaucoup de poésie et de vérité. C'est encore une fois l'alliance de la beauté et du fonctionnel, un dessin presque technique auquel on insuffle de la vie. Saint-Ogan sait rendre vivants des dessins très simples, en très peu de traits. C'est un maître à cet égard.

Parfois, la mise en scène se situe à la limite de l'expressionisme, avec des ombres un peu déformées et rectilignes.

Tout à fait, et c'est bien que vous en parliez, parce que cela renvoie à une idée que j'avais proposée à l'éditeur. Je voulais changer de style à chaque tome. En faire un en ombres chinoises, un autre uniquement en noir et blanc, un autre au lavis, un autre encore plus fou… Vous savez, un de mes livres de chevet, un album que j'adore, c'est le *Major Fatal* de Mœbius. L'éditeur n'a pas voulu. Il ne faut pas brusquer le lecteur, m'a-t-il répondu. Je suis rentré chez moi un peu déprimé, parce que je croyais tenir une bonne idée. Mais je le ferai quand même. De temps en temps, je glisse des cases un peu insolites.

Le Banlieusard.
Alors là je donne les derniers coups de plume d'une page du "MANCHOT DE LA BUTTE ROUGE".
"ÇA ME PARAÎT BANCAL, VOTRE AFFAIRE."
"T'EN FAIS PAS. EN CAS DE PÉPIN, ON EST LÀ, ALORS FAIS COMME ON A DIT."
"PERSONNE EN VUE TU PEUX SORTIR."
ET HOP, UNE PAGE DE PLUS.
CROUUIC
TEXTE: RULLIER.
PFFF... LES AVENTURES DE "VICTOR LEVALLOIS" C'EST SUPER MOTIVANT MAIS 46 PAGES C'EST LONG! JE CALE...
STANISLAS MON VIEUX, TU MANQUES DE SOUFFLE. EH BIEN VA PRENDRE L'AIR!
ÇA ME CHANGERA LES IDÉES.
BONNE IDÉE! ET MOI ALORS!? JE ME TERMINE TOUT SEUL?
OUI OUI, HO LALA, HÈ HO, HEIN!
JE SUIS UN HOMME LIBRE NON?...
CRAC

À l'origine, *Le Perroquet* est un feuilleton. Depuis vos toutes premières bandes dessinées, vous semblez être très attiré par cette forme.
Le feuilleton est une matrice passionnante. Et certains décors, certains objets me renvoient à un courant artistique qu'on appelle l'art modeste. Je suis très sensible à cela. (Stanislas prend dans les mains un petit soldat en plastique qui traînait sur son bureau, semblable à ceux de la trilogie *Toy Story*) Par exemple, cet objet, je le trouve merveilleux. J'aime bien faire parler les objets. Aller très loin et fouiller tout ce qu'ils peuvent renfermer. C'est un soldat, sans doute américain, une espèce de personnage archétypal, kaki, avec son fusil, les manches retroussées… C'est un soldat qu'on verrait plutôt en Asie, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand les Américains se battaient contre la « perfidie nipponne », comme ils la nommaient. C'est un jeune homme qui est peut-être mort, sans doute déchiré par les balles… C'est terrible, et en même temps c'est un jouet. Un jouet pour des gamins qui vont s'identifier à ce pauvre soldat. C'est un produit industriel, du plastic brut, un seul moule, une seule couleur, fondu à des centaines de milliers d'exemplaires et vendu dans le monde entier. Le rendu est très minimal, on voit des imperfections tout autour, et il véhicule pourtant plein de trucs, ce pauvre soldat : à la fois le triste destin de ces jeunes hommes embarqués dans la guerre et la fascination des les petits garçons pour les batailles militaires, et qui seront peut-être amenés à leur tour à s'engager sur le même chemin… Vous voyez tout ce qu'on peut dire à partir d'un objet aussi modeste que celui-là ? J'en collectionne énormément, j'en ai des tiroirs remplis !

Ce petit soldat renvoie aussi aux machines, qui occupent dans votre travail une place importante, de l'héliomob à Toutinox en passant par des inventions réelles et imaginaires. Est-ce qu'on ne pourrait pas déceler dans tous ces objets une forme d'art poétique à l'œuvre dans vos bandes dessinées ? Comme si la machine agissait comme un média de pensée et d'émotion ?
Si, tout à fait. Dans *Les Objets du xx^e siècle*, un album que j'aime beaucoup, Toutinox en parle dès le début. Tous ces objets ne sont pas des œuvres d'art, mais des chefs-d'œuvre des arts et des métiers. Ils n'ont pas qu'une utilité fonctionnelle, ils sont aussi habités des rêves des hommes. Ils sont issus de leur imagination et de leur volonté de se surpasser. C'est parfois puéril, vain, voire même inutile. La Bugatti Royale, que j'aime beaucoup, sort totalement du fonctionnel : elle est deux fois plus longue qu'une 2CV, mais ne possède que deux places ! J'admire ce genre de voitures, où il y a une réelle ambition artistique, et son côté superficiel la rend encore plus intéressante. ◆

Stanislas Archives 1, l'Association
Le Perroquet des Batignolles, Dargaud.

© Stanislas & l'Association

QUOI QU'IL DÉCIDÂT, CE SERAIT S'EN REMETTRE AU HASARD.

FAIS QUELQUE CHOSE TOUT DE SUITE, ESPÈCE D'IDIOT !

©ActesSud. 2005 Kanasik / Mezzucchelli

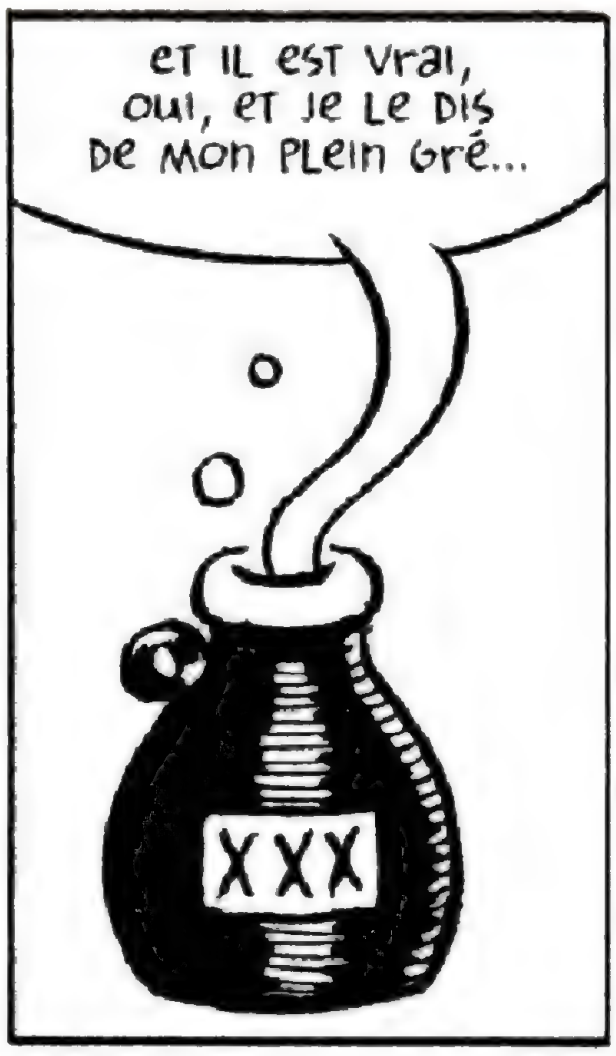
Art Spiegelman, Paul Auster, Paul Karasik, David Mazzucchelli

TRADUIRE LES MOTS EN IMAGES

Alors qu'Art Spiegelman voulait étoffer les rayons de romans graphiques un peu pauvres en titres, il eut l'idée de lancer une collection d'adaptations littéraires en bande dessinée. Au final il n'y eut qu'un seul livre, mais quel livre. Retour sur une odyssée artistique.

— PROPOS RECUEILLIS PAR BILL KARTAPOPOULOS, TRADUCTION ET INTRO PAR STÉPHANE BEAUJEAN —

Nul besoin de lire les nombreuses exégèses de *Maus* (éditions Flammarion), le célèbre roman graphique d'Art Spiegelman qui raconte sa réconciliation avec un père traumatisé par sa déportation en camp de concentration durant la Seconde Guerre mondiale, pour mesurer combien l'approche de l'écriture, chez cet auteur, se veut essentiellement intellectualisée. Le travail sur le cadrage, la composition de la case comme l'architecture de la page, priment chez lui sur toute recherche de beauté. Sémiologue dans l'âme, son approche s'inscrit dans la continuité des auteurs américains, par culture plus formalistes que les européens. Et le long de son parcours, *Cité de verre* (éditions Actes Sud) éclaire de manière particulière cet attachement à une narration rigoureuse et à un découpage maîtrisé. Quand bien même il n'a qu'initié et suivi le projet sans l'écrire, son ombre portée plane sur chaque page.
Peu convaincu par son idée, Art Spiegelman se lance quand même, au milieu des années 90, dans une réflexion autour du concept d'adaptation en bande dessinée. Il le confesse plus bas, il s'agit alors avant tout de gonfler les rayons de romans graphiques, à l'époque un peu chiches en termes de choix. Spiegelman s'oriente rapidement vers *Cité de verre*, le roman postmoderne de Paul Auster, dont il est ami. Il ne le mesure pas encore, mais cette adaptation va s'avérer un challenge unique, tant la construction narrative résiste à la traduction dans un autre langage, et le texte à la mise en images. Le fond et la forme semblent en effet indissociables. Sous couvert d'une enquête menée par un romancier qui usurpe l'identité d'un détective privé, *Cité de verre* développe une fable sur la ville de New York, l'errance, la quête d'identité, mais plus encore sur le langage.
Si le monde n'a toujours été qu'un agencement de signes à interpréter, il se pourrait que l'humanité se trompe sur sa lecture. Telle est la conviction de Peter Stillman, objet de cette enquête amateure, ancien théologien



©ActesSud 2005 Karasik/Mazzucchelli

PAUL AUSTER

"L'idée d'une adaptation ne m'a jamais réellement emballé."

©Actes Sud, 2006 Karasik / Mazzucchelli

CI-DESSUS
Le sens du cadrage de David Mazzucchelli permet de faire rejaillir la présence de New York.

et religieux extrémiste soupçonné de vouloir assassiner son fils. Il se pourrait que sa sortie de prison profite plutôt à un autre projet plus mystique : inventer un nouveau langage qui permettrait de sauver le monde de l'incompréhension ambiante. Génie ou malade mental, le romancier qui enquête doute. Seul le récit, l'écriture pure, peut répondre. L'adaptation de *Cité de verre*, au style littéraire particulier, dont le sujet est le langage lui-même, reste près de vingt ans après sa création un exercice de style qui a marqué les quatre artistes, et non des moindres, qui se sont attelés à sa création. Un projet à la complexité inattendue.

Comment est né ce projet ?
Paul Auster : Le livre est né de la longue amitié que j'entretiens avec Art. Il y a vingt-cinq ans, il m'incitait déjà à écrire des bandes dessinées et imaginait des projets pour nous deux. Mais pour dire la vérité, l'idée ne m'a jamais réellement emballé. J'y avais longuement réfléchi, mais je n'en ressentais pas le besoin. Le temps a passé, et Art a quand même réussi à me motiver avec cette nouvelle idée : adapter un de mes romans.

Art Spiegelman : À l'époque, l'expression « roman graphique », que je n'aimais pas, commençait à se populariser. *Maus* venait de sortir et se vendait bien, mais se retrouvait le plus souvent relégué, chez les libraires, entre les manuels de *Dongeons et Dragons* et la série *Garfield*. Je me suis dit : s'il faut créer un rayon spécifique pour ce genre de bandes dessinées, alors autant se ranger du côté des romans graphiques et abandonner mes réticences sur le sujet. Une idée en amenant une autre, je me suis dit : quitte à parler de romans, autant contacter William Kennedy, Paul Auster et d'autres personnes intéressées par ce type de projet. Or, deux problèmes se présentaient. D'abord, la bande dessinée développe un langage dont la maîtrise est finalement peu répandue chez les écrivains. Et puis, quitte à apprendre un nouveau langage, les romanciers préfèrent souvent s'orienter vers l'écriture de scénarios, parce qu'il y a beaucoup plus d'argent à la clé et un environnement professionnel nettement plus glamour. Sans compter que, chez les rares romanciers qui semblent partants, la motivation s'évanouit très souvent dès qu'ils prennent la mesure du travail que demande une bande dessinée. Par exemple, au début, Paul semblait vraiment intéressé par l'idée de faire une bande dessinée avec Lorenzo Mattotti. Il m'a dit : « J'ai réfléchi à ton idée de livre, et je verrais bien l'histoire d'un petit garçon qui se déplace sur l'eau ». Mais un an et demi plus tard, toujours sans nouvelles du projet, Paul me rappelle pour faire la jaquette de son nouveau livre, *Mr Vertigo*, dont l'image centrale, ceux qui l'ont lu le savent, est précisément un petit garçon qui lévite. À peine avais-tu eu l'idée que ton langage naturel s'en était emparé.

P.A. : C'est pour ça que lorsque tu es revenu à la charge avec ton projet de confier l'adaptation de *Cité de verre* à Paul Karasik ou à David Mazzucchelli, je suis immédiatement venu chez toi pour regarder les premiers croquis. J'étais impressionné et j'ai accepté immédiatement, et la seule condition que j'ai imposée ce soir-là, c'est que personne n'ajoute un mot au texte d'origine. Vous pouviez réduire autant que vous le souhaitiez pour les besoins de la narration, mais rien ajouter.

ART SPIEGELMAN
"Quitte à parler de romans graphiques, autant contacter Paul Auster."

Comment l'idée a-t-elle évolué vers ce projet à huit mains ?

A.S. : Personnellement, j'avançais dans ce projet à reculons, mais vraiment à reculons, car je n'aime pas beaucoup le concept d'adaptation, même si j'en apprécie quand même quelques-unes. Pour moi, l'adaptation est une variante d'une forme de création à laquelle je ne crois pas beaucoup, quand bien même j'en fais de plus en plus : l'écriture à plusieurs mains ou la collaboration. J'ai toujours cru que la création était plus forte quand elle venait d'une seule et même personne. Mais l'idée de marier un romancier et un dessinateur me semblait quand même pouvoir fonctionner. Et honnêtement, *Cité de verre* est un exemple de réussite qui contredit mon opinion à ce sujet. J'ai immédiatement pensé à David car sa manière de dépeindre l'urbanité dans les bandes dessinées de super-héros était unique en son genre, et suffisamment forte pour réveiller chez moi un intérêt pour ce genre de récit, alors même que je n'en lisais plus. Et il commençait à expérimenter dans des créations plus personnelles. Il semblait être le candidat parfait.

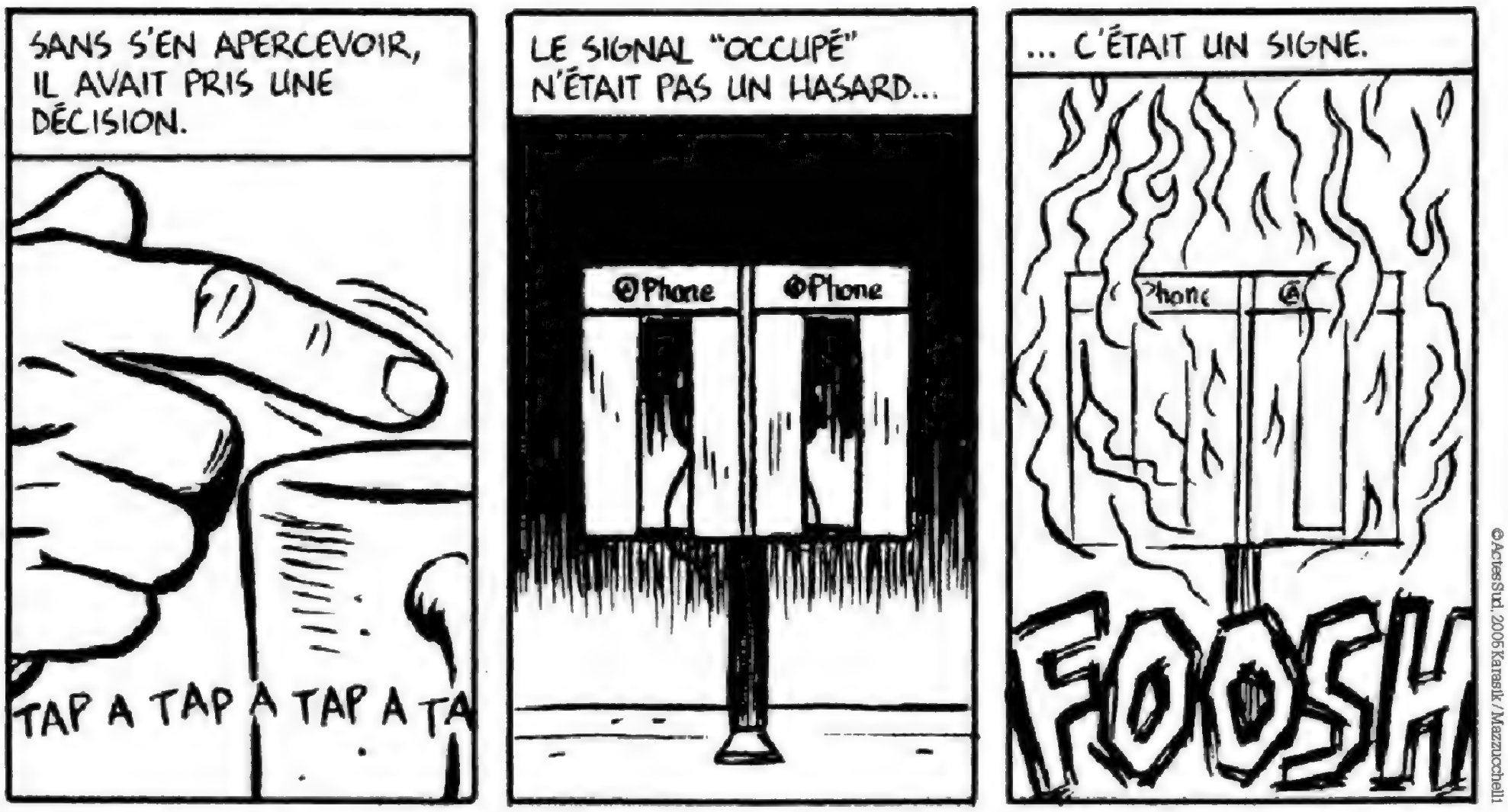
David Mazzuchelli : Pour moi, tout a commencé à une table du Festival d'Angoulême, à coté d'Art qui m'expliquait justement ce projet de collection d'adaptations de romans noirs et me demandait si je voulais en être. À l'époque, je ne lisais pas du tout de romans policiers, mais quand je le lui ai dit Art m'a répondu que ça ne tombait pas si mal, car le premier livre de la liste n'entrait pas tout à fait dans cette catégorie. Et c'est vrai qu'immédiatement après avoir lu *Cité de verre*, le caractère inadaptable de la construction du roman m'a donné fortement envie de relever le défi de sa transposition en bande dessinée. Mais j'étais pas mal occupé sur d'autres projets. Art insistait et revenait tellement souvent à la charge pour me demander où j'en étais de ma réflexion que j'ai fini par me sentir obligé de lui rendre quelques pages, pour lui faire croire que je réfléchissais au projet. Je n'en étais à l'époque qu'à ma première lecture, et je me focalisais surtout sur les moyens de transposer cette intrigue. Il est devenu évident, une fois que Paul Karasik nous a rejoints sur le projet, qu'à l'époque je faisais fausse route et qu'à défaut de retranscrire l'intrigue à la perfection, il fallait plutôt pénétrer cette structure narrative complexe. Je butais sur le rythme singulier du roman. Mais comme Art m'avait demandé de participer à ce projet en premier, il était coincé avec moi !

Paul Karasik : Pour moi, cette aventure évoque justement à certains égards l'étrangeté des nouvelles de Paul Auster. C'était la fin des années 80, j'habitais et enseignais à Brooklyn, et dans l'une de mes classes se trouvait le fils de Paul Auster. Son père devait intervenir dans une sorte d'atelier auprès des enfants de l'école, et je me suis dit qu'il serait bien de lire la *Trilogie new-yorkaise* pour être à l'aise. Avoir l'occasion de discuter création avec un artiste me changerait des discussions

CI-DESSOUS
L'expérience de David Mazzucchelli sur *Batman* lui permet de créer aisément des ambiances de polar noir.

500 DOLLARS
C'EST PLUS QU'ASSEZ.
CETTE PHOTO DATE D'IL Y A VINGT ANS. JE NE PEUX FAIRE MIEUX.
C'EST TERRIBLEMENT IMPORTANT, ET JE COMPTE SUR VOUS.
NE VOUS INQUIÉTEZ PAS, JE N'AI JAMAIS LAISSÉ PERSONNE EN RADE.
ÇA, C'ÉTAIT POUR VOUS PROUVER QUE PETER NE DISAIT PAS LA VÉRITÉ.
JE VOULAIS QUE VOUS SACHIEZ DE QUOI JE SUIS CAPABLE.
JE CROIS EN AVOIR UNE BONNE IDÉE.
MERCI, MONSIEUR AUSTER. JE PENSE VRAIMENT QUE VOUS ÊTES LA SOLUTION.

©Actes Sud, 2005 Karasik / Mazzucchelli


SANS S'EN APERCEVOIR, IL AVAIT PRIS UNE DÉCISION.
TAP A TAP A TAP A TA
LE SIGNAL "OCCUPÉ" N'ÉTAIT PAS UN HASARD...
Phone
Phone
... C'ÉTAIT UN SIGNE.
FOOSH
©ActesSud, 2005 Karasik / Mazzucchelli

CI-DESSUS
Le découpage de Karasik qui utilise l'allégorie pour représenter des sentiments indescriptibles.

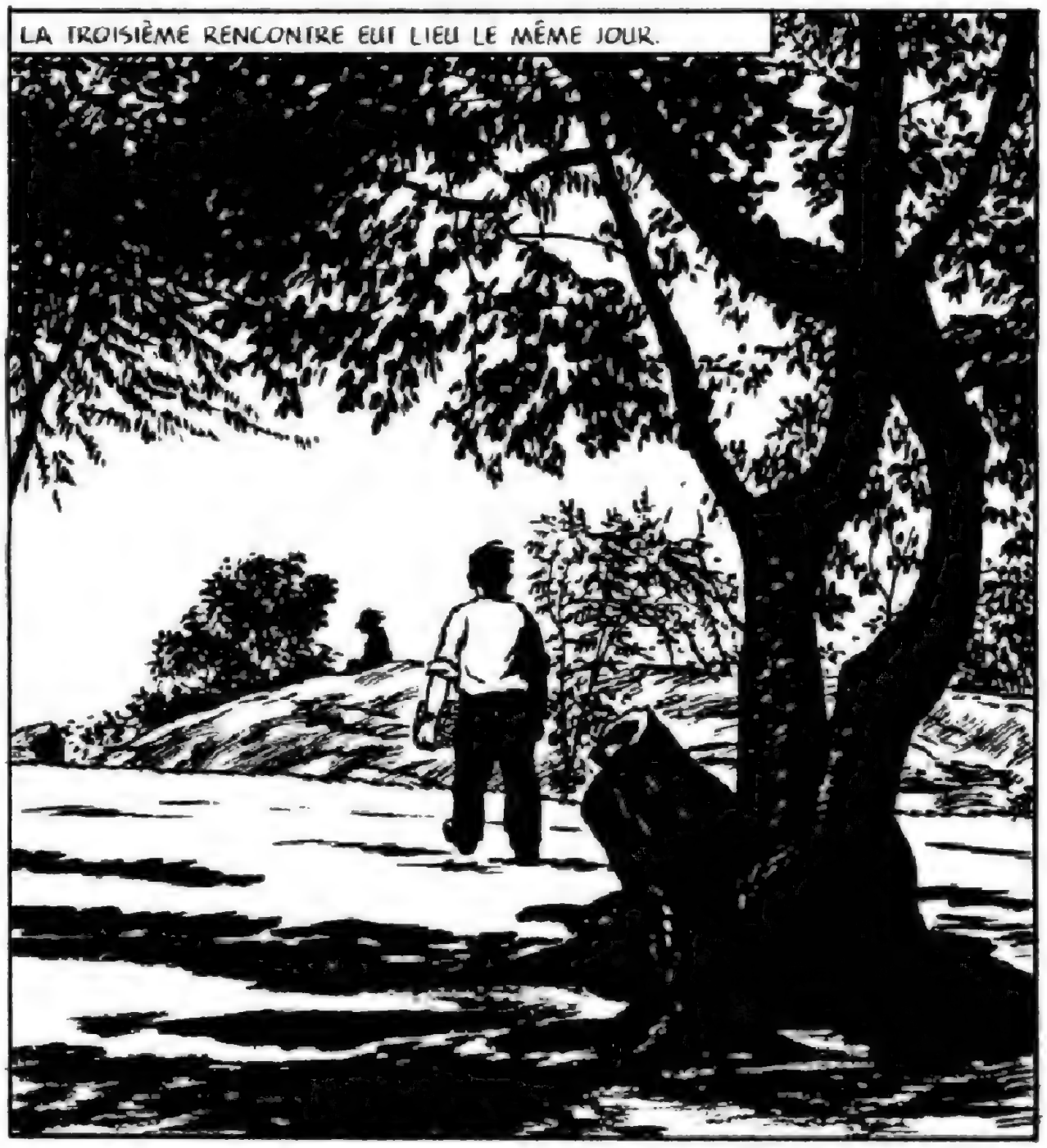
avec les traders de Wall Street. Bref, l'important c'est qu'à l'époque, en réaction à la lecture, je réalisais spontanément quelques croquis dans un carnet. La trilogie devait m'inspirer un peu et j'imaginais bien ce récit en bande dessinée. Au final, je n'ai jamais eu l'occasion de parler création avec Paul car nous étions trop occupés à évoquer la scolarité de son fils, et j'ai laissé ces croquis de côté durant de longues années sans y repenser, jusqu'au jour où Art m'a contacté.

A.S. : Entretemps, Paul avait pris une année sabbatique pour suivre les cours de bande dessinée que je donnais à SVA, en 81 et 82, je crois. À l'époque, il s'était avéré particulièrement doué sur un exercice de transposition littéraire que je donnais à faire aux élèves, à savoir adapter en bande dessinée un passage assez peu narratif du *Bruit et la Fureur* de Faulkner. Nous nous sommes très bien entendus et il nous a un peu aidés sur *Raw*. Comme David était coincé sur la forme, j'ai eu l'idée d'appeler Paul à la rescousse.

P.K. : Oui, je m'étais retiré à la campagne quand j'ai reçu ce coup de téléphone amical qui, au milieu de la conversation, s'est transformé en proposition éditoriale. Il m'expliquait qu'il lançait cette nouvelle collection de bandes dessinées adaptées de romans noirs et qu'il était un peu bloqué sur le premier projet avec David Mazzucchelli, que ce roman lui paraissait peut être inadaptable tout compte fait... Du coup, à un moment je lui demande le titre et l'auteur du roman en question. Il me dit : « Je ne sais pas si tu en as déjà entendu parler, ça s'appelle *Cité de verre*, c'est de Paul Auster ». J'ai immédiatement répondu : « Ah si, je connais, d'ailleurs j'ai déjà commencé à l'adapter en bande dessinée. » Ainsi, la narration utilisée dans *Cité de verre* me vient de mon apprentissage auprès d'Art. Ses enseignements marquent un carrefour dans ma carrière, notamment lorsqu'il m'a incité à étudier scrupuleusement le travail de Kurtzman, et plus particulièrement la manière dont il élabore son découpage pour rythmer le récit. Ça peut se voir, par exemple, dans les pages où le personnage perd peu à peu la raison : les cases se disloquent, la composition de la page se désarticule, le sens des réalités s'élime et les cases commencent à tomber hors de la page.

A.S. : Oui, cette idée de grille immuable que tu as apportée a véritablement résolu une partie du problème de rythme sur lequel David butait. Mais sur le plan narratif, j'aimerais justement ajouter quelque chose. Parce que le succès de cette collaboration tient quand même à un autre accident. Au début, même si l'idée de la grille fonctionnait, Paul s'embourbait dans un découpage de quatre bandes par page. Or les dimensions de publication incitaient plutôt à ne pas dépasser les trois bandes par pages. Mais Paul écrivait en imaginant un format plus grand et une fois réduit, les planches seraient devenues illisibles. Quand David a reçu les premiers découpages, il a immédiatement compris que le découpage ne fonctionnerait jamais. Ce n'était plus un problème de réflexion artistique, pas plus qu'un problème intrinsèque à la nature du roman de Paul, mais il fallait recomposer toutes les pages sur trois bandes. Du coup, David a dû abandonner son poste de dessinateur pour reprendre la main sur le travail de découpage, ce qui a permis au projet de passer réellement à un stade créatif supérieur, de faire monter la sauce lentement en reformulant les

DAVID MAZZUCCHELLI
"Une simple ébauche suffit pour donner une direction esthétique à l'œuvre."



©ActesSud, 2005 Karasik / Mazzucchelli

CI-CONTRE
Central Park devient le théâtre d'une rencontre mystique.

choses plusieurs fois jusqu'à aboutir à une écriture qui convienne au projet. Cette condensation a resserré le récit.

D.M. : Oui, enfin moi j'aurais bien aimé qu'on alerte Paul sur le problème du découpage en quatre bandes un peu plus tôt. Car Paul, qui avait vraiment la structure du roman en tête, a dû recommencer un script complet sur un canevas de neuf cases par page. C'était notre nouveau point de départ. Et si je me souviens bien, la première partie sur laquelle tu t'es attelé était le monologue de Peter Stillman jeune.

P.K. : Oui, le second chapitre du roman est constitué d'un monologue de 22 pages de ce pauvre personnage qui s'est fait enfermer dans un placard par son père. Ça représentait un vrai challenge de transformer un si long monologue en quelque chose d'intéressant visuellement. Et il fallait garder les mots de Paul Auster, les condenser, les enrichir par l'image. J'ai réduit cette séquence à douze pages, et dans les premières, les cases s'articulent par couple. Deux cases avec les oiseaux, deux cases avec le *strip* de bande dessinée, deux cases avec la merde de chien, et ensuite on passe à une page avec une case par fragment de monologue. Ainsi je rends compte de l'accélération de débit de parole du personnage page après page, jusqu'à ce que nous nous retrouvions au fond du puits avec lui. Nous sommes invités à pénétrer l'âme torturée de ce pauvre homme, et il me fallait un moyen graphique de traduire cette progression dans la psyché. Une fois ce problème réglé, je crois que ça a débloqué le reste du récit. Une fois les croquis terminés, David prenait le relais et réinterprétait. D'une manière générale, David aérait mes compositions, que je qualifierais de claustrées et d'étouffantes, et surtout il ramenait sur le devant de la scène un élément très présent dans le roman d'Auster qui n'apparaissait pas dans mes ébauches : la ville de New York en tant que personnage à part entière. Après des années passées à dessiner Daredevil, il avait acquis un sens aigu des paysages urbains. Une fois passée entre ses mains, l'histoire recouvrait son atmosphère urbaine et devenait aérée.

D.M. : Je me souviens de ta version composée d'une grille de neuf cases, en dehors d'une ou deux pleines pages. C'était diablement efficace, mais à certains endroits c'était trop complexe à lire, étouffant. Dans ces moments-là, tu te débattais pour trouver les images adéquates alors qu'à d'autres endroits, on sentait bien que tu avais saisi le rythme à la perfection. C'est pour ça que j'ai pris la liberté de t'en parler afin de pouvoir alléger un peu la narration. J'avais des années de travail grand public dans les jambes, et j'avais acquis une bonne maîtrise de la simplification et de l'accessibilité au public. Dès le début, j'avais conscience que le livre serait de format modeste. Donc il était clair que je devais adopter un style suffisamment épuré pour conserver un maximum de lisibilité. Pourtant, si les scripts détaillés et les découpages de Paul étaient des ébauches sans recherche de style, il s'y manifestait tout de même à quelques endroits des volontés esthétiques. Comme l'apparence de Quinn, avec son faciès impassible et sa tête en forme d'œuf, plutôt cartoonesque. Or il suffit d'un personnage plus ou moins ébauché pour donner au reste de l'œuvre une direction esthétique sans pour autant la détailler. Ce personnage par exemple m'interdisait de m'engouffrer dans une esthétique trop réaliste. Je devais donc travailler sur une ligne médiane, entre naturalisme et simplification de bande dessinée. C'est surtout sur la ligne et l'esthétique du trait que s'est

DAVID MAZZUCCHELLI

"Cette adaptation exige une réflexion sur la transposition graphique d'un tas d'éléments complexes et intraduisibles."

portée mon attention. J'intervenais sur le langage, la structure, mais c'est vraiment sur le dessin que j'ai eu le sentiment de trouver un espace de création. Le dessin se devait d'être un autre indicateur de nos intentions, qui s'articulerait avec le reste du projet. Ma réflexion artistique de l'époque se dirigeait déjà vers ce genre de travail. J'éditais mes propres bandes dessinées, où je menais tout un tas d'expériences pour dépasser les limites de mon écriture, de ma mise en scène, sur le plan esthétique ou de la composition. Et voilà qu'arrive cette adaptation qui exige de penser la traduction graphique de tout un tas d'éléments complexes et intraduisibles, de trouver des analogies. Ce projet tombait à pic.

Le livre rencontre un succès immédiat ?

D.M. : Oui et non. À l'époque, *Cité de verre* devait être le premier livre d'une collection que voulait lancer Art autour du roman noir. La maquette de couverture annonçait la charte graphique. Mais le lancement fut chaotique. Nous avions raté la date de parution initiale et il avait fallu repousser la sortie à la saison suivante. Mais une erreur est survenue dans le processus et la date de publication n'a pas été changée pour les distributeurs. Dans le même temps, le *New York Times* en faisait une critique modeste mais élogieuse, qui attira l'attention des lecteurs. Et les librairies, ne pouvant plus passer commande en nouveauté, ont dû commander le livre en réassort. Du coup, tout le monde a cru à un succès énorme parce que nous en avions vendu 16 000 exemplaires en réassort. Mais c'était simplement le contrecoup additionné de l'erreur de commercialisation et de la critique dans le *New York Times*. Par la suite, les ventes n'ont pas suivi.

Pas de questions, je vous en prie. oui. non. je suis peter STILLMAN.
je le dis de mon plein gré. ce n'est pas mon vrai nom.
non. certes, mon esprit n'est pas ce qu'il devrait être. non.
mais cela, on n'y peut rien.
ceci s'appelle parler. les mots sortent un instant et puis meurent.
étrange, n'est-ce pas ? moi-même je n'ai pas d'opinion.
si je peux vous donner les mots qu'il vous faut, ce sera une grande victoire.
merci.
il y a longtemps, il y avait père et mère. on dit que mère est morte.
©Actes Sud, 2006 Karasik / Mazzucchelli

P.K. : Sans compter que l'éditeur de la collection a démissionné le jour de la parution. Je me souviens d'avoir parlé avec le critique du *New York Times* qui avait miraculeusement fait un texte de quelques lignes. Il m'a confié avoir reçu un colis foutraque des éditions Avon contenant des livres de cuisine, des romans à l'eau de rose, et au fond du paquet cet étrange ouvrage dont personne n'avait jamais parlé.

P.A. : La trilogie américaine dans laquelle s'inscrit *Cité de verre* revient finalement de loin. Ces livres dont personne n'a voulu viennent d'entrer dans la collection classique des prestigieuses éditions Penguin. Évidemment, ces nouvelles éditions sont mises en page par Art, qui a pas mal perdu de temps à faire la couverture mais également les rabats et toutes ces choses.

A.S. : Oui, je voulais quelque chose de beaucoup plus moderne et de beaucoup plus graphique. Je voulais remettre en avant ces fameuses racines de la *pulp culture* qui sont agrégées à ce « roman postmoderne qui lorgne du coté de Derrida », comme le dit si bien la critique.

P.A. : « Soi-disant » (en français dans le texte). ◆

ABONNEZ-VOUS À KABOOM

... ET RECEVEZ 1 CADEAU AU CHOIX*

Opus t.1
DE SATOSHI KON
(IMHO)

Palepoli
DE USAMARU FURUYA
(IMHO)

FORMULE 4 NUMÉROS
25 €
AU LIEU DE 27,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS
50 €
AU LIEU DE 55,60 €
+ 1 CADEAU

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #5

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié) accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à :
2B2M - Kaboom - Abonnements, 5, passage du chantier 75012 Paris
Oui, je m'abonne à Kaboom selon la formule choisie. Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M.

Nom :.....

Prénom :.....

Adresse :.....

.....

Code Postal :..... **Ville :**.....

Date de naissance :..... **Tél. :**.....

E-mail :..... **Profession :**.....

Choisissez votre formule :
❑ **FORMULE 4 NUMÉROS** à 25€
❑ **FORMULE 8 NUMÉROS + 1 CADEAU AU CHOIX** à 50€ **

Lot choisi* (par ordre de préférence) :

1..... **2**.....

Signature obligatoire :

Offre réservée à la France Métropolitaine (autres pays, nous contacter au 01 43 42 22 69). Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le Service Abonnements de Kaboom au 01 43 42 22 69.

* au choix parmi la liste des cadeaux proposés (dans la limite des stocks disponibles). Cadeau offert uniquement dans le cadre d'une souscription d'un abonnement de 8 numéros.
** cochez la case correspondante.
KABOOM05

THE TRAIL DESCENDS INTO A GROVE OF TREES AND THERE, VAL TAKES THE BOW AND ARROWS HE HAD CONCEALED AND DISAPPEARS AMONG THE FOLIAGE.

Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

Prince Valiant

LE VIKING AMÉRICAIN

Prince Valiant n'est peut-être pas la plus connue des grandes bandes dessinées de l'âge d'or américain. Mais peu d'œuvres furent autant séminales que cette toute première adaptation littéraire dans l'histoire de la bande dessinée.

— PAR WILLIAM BLANC —

Outre son adaptation rapide – hélas édulcorée par Hollywood en 1954, suivie d'une seconde en 1997 – et sa traduction dans plus d'une dizaine de langues, c'est le nombre de copies, parfois pirates, de parodies – par exemple, le *Prince Violent* de *Mad Magazine*, et plus tardivement, les caricatures de Gotlib – et de pastiches, qui atteste du succès de *Prince Valiant*. Commencée en 1937, la série paraît sans interruption depuis, à raison d'une page hebdomadaire. Rien que dans l'espace francophone, dans un contexte résolument hostile aux bandes dessinées d'importation américaine, nombre d'auteurs copient *Prince Valiant* pour créer leur propre série : citons, entre autres – et sans compter les versions pirates –, *Yves le Loup*, de Jean Ollivier et René Bastard, une série parue dans les pages du journal *Vaillant* à partir de 1947, et plus tard *Chevalier Ardent*, de François Craenhals, édité dans *Le Journal de Tintin* en 1966, puis en album dès 1970 chez Casterman. On expliquera généralement ce succès par le talent indéniable de Harold Foster, notamment au niveau graphique.

Illustrateur de formation, venu en traînant les pieds à la bande dessinée avec l'adaptation de *Tarzan*, de 1931 à 1937 pour United Feature Syndicate, le créateur de *Prince Valiant* s'inspire d'une longue tradition d'illustrateurs anglo-saxons. Dans son œuvre phare, le personnage de Gauvain est ainsi calqué sur celui dessiné par l'américain Howard Pyle dans sa version de la légende arthurienne, publiée entre 1903 et 1910. La composition chez Foster est à ce point centrale qu'il n'insérera jamais de bulles phylactères dans son dessin – procédé pourtant employé par Alex Raymond dans *Flash Gordon* – pour leur préférer des blocs de texte en sous-titre (*captions*, en anglais), qui ne constituent généralement qu'un commentaire de l'action auquel le lecteur assiste. La qualité du dessin sera telle que *Prince Valiant* sera adapté en *comics*, mais aussi, fait rare, en format classique de livres illustrés pour la

Prince Valiant © 2014 Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

> ***"Contrairement à Tarzan, Flash Gordon, ou Superman, Prince Valiant n'est pas un produit indigène."***

jeunesse. Néanmoins, au-delà de la seule maîtrise graphique de Harold Foster, c'est la réinterprétation et la modernisation de plusieurs thématiques qui semblent expliquer l'engouement rapide pour les exploits du prince de Thulé à la fin des années 30.

Une américanisation de la légende arthurienne...

À la différence de Tarzan, Buck Rodgers, Flash Gordon et, plus tard, de Superman et Batman, Prince Valiant n'est pas un produit indigène aux États-Unis. Au contraire, les aventures du jeune chevalier ont pour cadre de fond la légende arthurienne, mythe central de l'Europe médiévale qui, après un long oubli durant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, connaît un regain d'intérêt au XIX[e] siècle – comme tout le Moyen Âge d'ailleurs – avec la réécriture de la légende en vers blanc par Lord Tennyson, véritable poète officiel de l'époque victorienne. Mais une pareille œuvre ne peut pas vraiment convenir à un public américain rustique et multilinguistique, pas plus qu'elle ne plaît aux éditeurs qui souhaitent développer des produits culturels de masse, accessibles au plus grand nombre. Il y eut certes, au début du XX[e] siècle, la version illustrée de Howard Pyle. Mais l'ensemble restait somme toute classique, et se contentait de reprendre les points les plus connus du mythe arthurien, notamment dans la version fixée par Thomas Malory durant la seconde moitié du XV[e] siècle. Toute l'originalité de Foster va être, au contraire, de se démarquer de ce modèle classique. Mark Twain l'avait déjà précédé dans cette voie dès 1889 en imaginant le voyage, au temps du roi Arthur, d'un Yankee du Connecticut qui transforme la paisible et balourde société féodale en une sorte d'enfer industriel capitaliste. Foster va reprendre la même trame que l'auteur des *Aventures de Tom Sawyer*, en évacuant néanmoins toute critique sociale. Son Yankee est un jeune prince en exil venu du Thulé avec son père, le roi Aguar, qui finit par échouer sur une terre inconnue. Au départ, la vie du jeune Valiant ressemble à celle des pionniers américains. Sans le sou, vivant dans un fort entouré d'indigènes hostiles, il est obligé de dompter seul un cheval sauvage et de se fabriquer son propre équipement, sa selle et ses armes. Ce n'est qu'après quelques aventures qu'il finit par rencontrer un chevalier arthurien, Gauvain, qui fera de lui son écuyer. Harold Foster, tout comme Mark Twain, joue en fait sur le sentiment ambivalent des Américains à l'égard de l'Europe – alors que les États-Unis ne sont pas encore la superpuissance qu'ils sont actuellement –, mêlant complexe d'infériorité et fascination pour une culture qu'ils n'ont pas, notamment pour le Moyen Âge. Dès la fin du XIX[e] siècle, nombre d'entre eux achètent des œuvres d'art médiévales en Europe, ou se font construire de vrais-faux châteaux dans le Nouveau Monde. Il s'agit pour beaucoup de refaire l'Europe anglo-saxonne en mieux, en plus accompli. L'adaptation de *Robin des Bois* par Douglas Fairbanks en 1922 est aussi une revanche, et un moyen de montrer que le cinéma américain est l'un des seuls arts à même de donner un souffle épique et moderne à une vieille légende médiévale. L'œuvre de Harold Foster s'inscrit parfaitement dans ce schéma. Le personnage de Valiant n'existe pas du tout dans la légende arthurienne classique. Pourtant, à bien y regarder, par son caractère de trublion, il ressemble à s'y méprendre à Perceval, venu d'après de nombreuses versions du mythe, non pas du cœur de l'Angleterre civilisée, mais de ses marges ensauvagées, le pays de Galles. Lui aussi est issu, comme le prince de Thulé, d'une famille déchue. Dans la chanson de geste de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*,

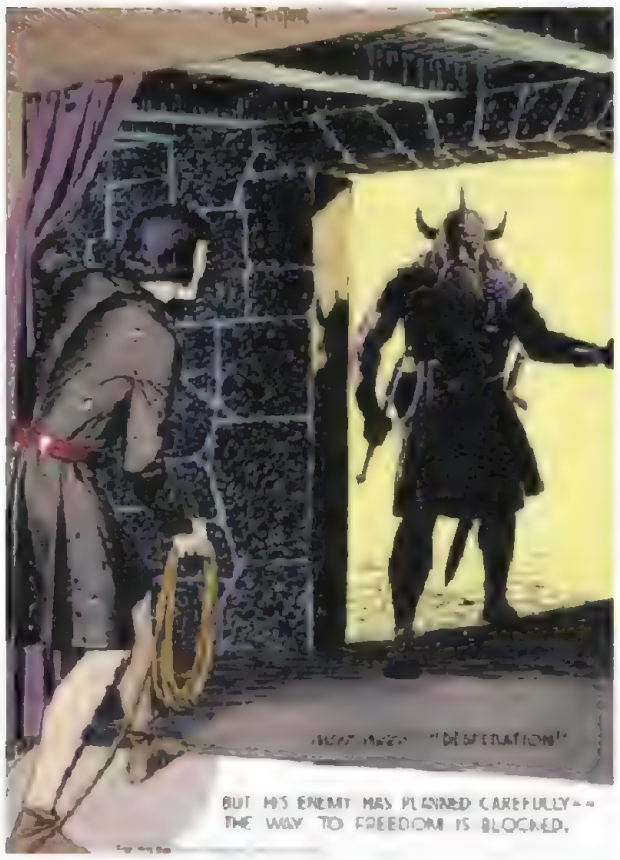
Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

. . . . . SILENCE SHUTS DOWN LIKE A THREAT. THEY CAN HEAR THE RAPID BEATING OF THEIR HEARTS. THEN, IN A FAD CODNFD. A POINT OF LIGHT APPEARS; A LOCK CLICKS AND A DOOR SWINGS WIDE. SILHOUETTED AGAINST THE RED GLOW, THE FIGURE OF A YOUNG GIRL STANDS, WAITING.
NEXT WEEK— The Vampire.
HAL FOSTER

Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

TRISTRAM IS WELL-NIGH LIFTED FROM HIS SADDLE ERE VAL'S WEAPON SPLINTERS — HIS OWN STOUT LANCE HOLDS AND VAL AND HIS HORSE GO CRASHING TO DEFEAT.

Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.



CI-DESSUS
L'imaginaire viking est très présent dans Prince Valiant.

composé à la fin du XII[e] siècle, le jeune chevalier, peu au fait des mœurs de la cour, arrive devant le roi Arthur à cheval. Un épisode similaire met en scène Valiant renversant plusieurs gardes dans la salle du trône avec sa monture. En fait, les similitudes entre les deux personnages sont si nombreuses que le lecteur attentif ne s'étonnera pas que le trait même du prince de Thulé ressemble à celui du Perceval de Howard Pyle, pas plus qu'il ne sera surpris de constater la quasi-absence de Perceval de la bande dessinée de Foster, alors que nombre de chevaliers de la Table ronde, comme Lancelot ou Mordred, sont, eux, bien présents. En fait, Foster a américanisé le personnage du chevalier gallois, tout comme, au même moment, Jerry Siegel et Joe Shuster ont américanisé les mythes de Samson et d'Hercule pour créer Superman. Soucieux de produire une version américaine de la légende, Foster s'écarte également du pessimisme tragique présent dans l'ensemble des versions de la légende arthurienne. Certes, Prince Valiant rencontre le roi et nombre de ses chevaliers. Certes, il y a quelques allusions au Graal ou à la guerre qui mettra fin au règne d'Arthur. Mais tout cela reste en marge de l'arc narratif principal. Hal Foster met en scène une version optimiste du mythe de Camelot où, loin des déboires extraconjugaux de Lancelot et de Guenièvre, ou du comportement d'éternel adolescent de Gauvain, Valiant construit avec sa femme et ses enfants une utopie familiale, dans laquelle règne la norme patriarcale. À la différence d'Arthur, il aura même une descendance, son fils Arn, dont les aventures prendront peu à peu le relais de celles de son père.

Une « westernisation » des Vikings…

Prince Valiant s'inscrit aussi dans un contexte plus large qui dépasse la seule actualisation de la légende arthurienne. En effet, l'œuvre de Harold Foster doit aussi être lue comme l'une des premières BD mettant en scène des Vikings. Valiant et son père sont originaires de Scandinavie. Ils y reprendront néanmoins rapidement pied en chassant l'usurpateur Sligon. Or, c'est durant l'entre-deux-guerres que se développe, aux États-Unis, un fort courant de célébration des apports viking et scandinave à la construction de la nation américaine. L'idée selon laquelle les Normands ont été les premiers Européens à toucher le sol américain a été popularisée dès la seconde moitié du XIX[e] siècle par le professeur Rasmus Bjørn Anderson (1846-1936), un Américain d'origine norvégienne, quelques dizaines d'années avant que de réelles preuves archéologiques concrètes soient découvertes à L'Anse aux Meadows, sur l'île de Terre-Neuve. La Première Guerre mondiale voit les Américano-Scandinaves soupçonnés de proximité et de sympathie pour l'empire allemand. En réaction, nombre d'entre eux, élites intellectuelles et politiques en tête, tentent de mettre en avant leur américanité, en créant leur propre mythologie et en affirmant que leurs ancêtres, à l'instar des Anglais puritains du *Mayflower* arrivés en 1620 sur les côtes américaines, ont été des pionniers et des découvreurs à part entière. Le point culminant de cette vague mémorielle viking a lieu en 1925 à Minneapolis, dans le Minnesota, au cœur des États du Nord-Ouest où s'étaient installés dès le XIX[e] siècle nombre d'immigrants venus des pays scandinaves. On y commémore notamment la figure de Leif Eriksson, navigateur scandinave qui aurait touché les terres de l'Amérique du Nord aux alentours de l'an mille. Cinq ans plus tard, l'État du Wisconsin instaure le premier jour férié consacré au navigateur. L'ensemble des États

CI-DESSOUS
Probablement le dessin le plus célèbre de Harold Foster.

AGAIN AND AGAIN THE TERRIBLE SWORD RISES AND FALLS, GLEAMING WET IN THE SUNLIGHT, AND ABOVE THE ROAR OF THE WATERS AND THE CLASHING OF ARMS CAN BE HEARD VAL'S RINGING BATTLE-CRY, "FOR ILENE."
= NEXT WEEK =
THE EXECUTIONER
HAL FOSTER
71 6-19-38

Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

américains le reconnaîtront en 1964. En 1928, enfin, sort l'un des tout premiers films de Vikings produits par Hollywood. *The Viking*, réalisé par Roy William Neill et scénarisé par Jack Cunningham, raconte l'arrivée de Leif Eriksson sur les côtes américaines en s'inspirant du western *The Covered Wagon*, adapté par le même scénariste. Ce muet mêlant Moyen Âge et film de pionniers s'ingénie entre autres à créer une image positive du navigateur, présenté comme le bon viking, chrétien, chevaleresque, en opposition à la figure du mauvais barbare représenté par son père, Érik le Rouge. Toute la série de *Prince Valiant* résonne dans ce contexte de réappropriation du mythe viking par une partie de la culture américaine. Ce n'est pas un hasard. Si Foster est né dans les provinces de l'est du Canada, il a passé sa jeunesse dans le Manitoba, puis a longtemps vécu dans les États du Nord-Ouest, et a certainement été influencé par la vague mémorielle viking. En 1935, il a lui-même dessiné, sur un scénario de Donald Garden, une aventure dans laquelle Tarzan rencontre des descendants de Vikings et s'allie avec l'un d'entre eux. À sa sortie, *Prince Valiant* présente donc une image à la fois attendue, novatrice et convenable du Viking. Loin d'être un barbare sanguinaire portant un casque à cornes,

> ***"Harold Foster joue avec le sentiment ambivalent des Américains à l'égard de L'Europe."***

le jeune prince scandinave est un chevalier justicier, ne tuant jamais par plaisir et ne volant jamais. Il ne garde de son aspect viking qu'un comportement un peu bourru, mais franc, jamais hypocrite, trait qui colle également à l'archétype du pionnier ou du cow-boy américain, et qui n'a pas dû déplaire aux lecteurs américains de la bande dessinée. Tout comme les Américano-Scandinaves s'insérant de plus en plus dans un pays dominé par les Anglo-Saxons, Valiant, après quelques déboires, finit par être accepté comme un chevalier à part entière de la cour arthurienne. De plus, après avoir parcouru l'Europe et la Méditerranée dans plusieurs sens, le prince de Thulé, dans des épisodes datant de 1947, prendra la même route que Leif Eriksson. Après avoir dépassé l'Islande et le Groenland, il ira s'échouer en Amérique, où, après avoir remonté le Saint-Laurent, lui et son épouse Aleta se feront passer pour des dieux auprès des Hurons et auront un fils sur place – Arn, qui deviendra de facto le premier chevalier américain – avant de retourner à Camelot. Le Perceval américanisé, cinq siècles avant Leif Eriksson – l'action de *Prince Valiant* est censée se dérouler au v[e] siècle –, découvrait donc l'Amérique. La boucle était bouclée.
Au fur et à mesure de leurs aventures, Valiant et le roi Aguar apparaissent aussi comme des facteurs de civilisations de Vikings. Dans des épisodes datés de 1950 et 1952, le prince de Thulé est envoyé par son père pour évangéliser l'arrière-pays du royaume de Thulé. Précédemment, il avait effectué une mission similaire. Il ne s'agissait pas encore pour lui d'amener les guerriers vikings à aller à confesse, mais de les convaincre d'abandonner leur vie de pirates. Si, au début, le jeune chevalier se heurte à un refus, il arrive finalement à les convaincre en leur proposant d'utiliser leurs drakkars non plus pour la guerre et le pillage, mais pour le commerce. Au vu de la date de composition et de publication de ces épisodes (décembre 1943), on peine à ne pas voir, derrière le visage des Vikings, une allusion à peine voilée aux

Prince Valiant © 2014, Fantagraphics Books, Inc. All rights reserved.

CI-CONTRE
Les menaçants Huns sont une allégorie des nazis.

AND XALLA KHAN IS NOT OVERLY PLEASED WITH THE GHASTLY PRESENT NOR THE MESSAGE WHICH READS. "YOU PROMISED TO CUT OFF THE HEAD OF 'KARNAK, THE FEROCIOUS' SHOULD HE FAIL. I HAVE COURTEOUSLY SAVED YOU THIS TROUBLE; IT WAS A PLEASURE. MANY MORE OF YOUR GENERALS WILL FAIL AND ADD THEIR HEADS TO YOUR COLLECTION FOR I HAVE SHOWN THE WORLD THE HUNS ARE NOT INVINCIBLE. THE HUNS ALSO KNOW THIS AND THEIR POWER IS GONE FOREVER." AND IN HIS HEART XALLA KHAN KNOWS THIS TO BE TRUE.
Hal Foster
NEXT WEEK-
GIRL TROUBLE.
THE CONQUEROR
SAVE THIS STAMP

Allemands, bientôt forcés d'abandonner l'idéologie nazie – qui, rappelons-le, avait fait force usage de l'imagerie viking et des mythes scandinaves – pour se convertir à la démocratie libérale. En effet, Prince Valiant, comme l'ensemble de la production américaine du neuvième art, est aussi un enfant de la guerre. D'aucuns avaient déjà remarqué que la Némésis de *Flash Gordon*, Ming, caricature de méchant roi de conte de fées, prenait peu à peu l'allure d'un dictateur fascisant à mesure de l'évolution de l'actualité. De château, la capitale du tyran, Mingo, devenait une ville moderne et industrielle. Prince Valiant sera aussi mobilisé sous les drapeaux. Quittant le havre paternel à Thulé dans des épisodes datés de 1939, le voilà plongé dans une Europe en proie aux invasions des Huns, peuple d'origine asiatique présent en Europe au v[e] siècle. Foster se sert là d'un décor pseudo-historique – et il en a pleinement conscience – pour glisser une allusion transparente pour la plupart des lecteurs de l'époque. En effet, dans la propagande alliée de la Première Guerre mondiale, le terme « Huns » servait à désigner de manière péjorative les Allemands, en les assimilant à des barbares sanguinaires. Un dessin de Harold Foster, non daté, mais certainement réalisé durant la guerre, montre ainsi Prince Valiant terrassant un Hun ressemblant trait pour trait à Adolf Hitler. D'autres répercussions de l'actualité affleurent dans le cycle. On voit ainsi Prince Valiant, dans des épisodes datant de 1943, prendre la défense d'un vieil usurier venu de Tunis, personnage derrière lequel il est facile de voir une allusion aux persécutions antisémites. Enfin, alors qu'il n'en était jamais question dans les premiers épisodes situés dans le royaume de Thulé, l'influence grandissante de la question de la religion et de la christianisation des Vikings – qui deviendra même centrale dans le film de 1954 – peut être lue à travers le contexte du maccarthysme et du raidissement moral aux États-Unis. Celui-ci s'est traduit notamment par l'adoption de la Comics Code Authority, à laquelle, précisons-le, les productions de Harold Foster, diffusées dans les journaux classiques et non dans des *comics*, n'étaient pourtant pas soumises. *Prince Valiant* a ouvert de nombreuses portes dans le neuvième art. En effet, si la synthèse arthurienne proposée par Foster semble aujourd'hui encore indépassable, notamment en Amérique, il n'en a pas moins été l'un des premiers auteurs à s'attaquer et à adapter pour la BD un cycle classique de la littérature. Il a, en ce sens, participé à la légitimation du médium. Cette adaptation réussie d'un mythe ancien en a certainement inspiré une autre, avec la création en 1962 par Stan Lee de l'autre grand Viking des *comics* américains, Thor. ◆

> ***"Un dessin de Harold Foster montre Prince Valiant terrassant un Hun ressemblant trait pour trait à Hitler."***

À l'occasion du 75[e] anniversaire de la création de Prince Valiant, *les éditions Soleil rééditent la série en intégrale. Déjà quatre tomes parus.*

Mon histoire s'intéresse à des annexes, dans les coulisses d'une guerre oubliée.

La guerre en question opposait l'Égypte à l'alliance improbable de la Grande-Bretagne, de la France et d'Israël, en 1956.

Les coulisses, c'étaient les affrontements entre la guérilla palestinienne et les forces israéliennes à la frontière de Gaza.

Et les annexes —

Eh bien, comme la plupart des notes, elles étaient reléguées au bas des pages de l'Histoire, une situation assez précaire.

© Joe Sacco / Futuropolis / 2010

Joe Sacco

CHANGEMENT DE FOCALE

Joe Sacco abandonne le journalisme pour l'histoire. Avec sa frise sur la Grande Guerre, il accouche d'une œuvre inattendue et pertinente à plus d'un titre, sur le fond et peut-être davantage encore dans sa forme.

— PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN —

Joe Sacco est le pionnier du journalisme en bande dessinée, et probablement le seul, à ce jour, a avoir su donner du sens au recours à ce média pour témoigner du monde. Il questionne en permanence les notions d'« objectivité » et de « subjectivité », si chères à la validité d'un bon reportage, en réfléchissant à la valeur du dessin. Ces questions, qu'aucun autre auteur ne se pose, travaillent inévitablement la bande dessinée dès lors que celle-ci s'attaque à la captation du réel – et à la retranscription d'une autre « vérité » : plus que toute forme d'expression, le dessin tire sa force artistique et sa faiblesse journalistique de sa tendance intrinsèque à la réinterprétation. Là est le paradoxe. Tracer des lignes pour reproduire une scène réelle induit, par nature, des déformations propres à la perception humaine, dont le photographe ou le caméraman s'affranchissent partiellement grâce à la précision vampirique de leur outil de captation, en prise directe avec le réel. Le journaliste de presse écrite ou l'écrivain, au contraire, ont la chance de pouvoir échapper quand ils le souhaitent à ce problème, puisqu'ils ne sont jamais obligés de détailler le contexte ou l'arrière-plan de la situation dont ils témoignent. Bien sûr, texte, photo et vidéo n'échappent pas à l'influence de la subjectivité, et encore moins à la manipulation. Mais les mécanismes de dégradation du réel interviennent déjà plus tard, à un niveau secondaire de la mise en scène, par la théâtralisation, le cadrage, l'artifice ou l'illusion. En bande dessinée, tout commence dès le trait. Cette critique de la subjectivité du dessin, Sacco y a longtemps répondu en dénigrant l'objectivité journalistique. Sur ce point, il rejoint les préceptes du journaliste gonzo (même si Sacco ne cherche pas à amplifier les facteurs déformants de la réalité, ni même à passer par la fiction). La captation exacte, soit « la vérité littérale », n'est pas son souci. Influencé par le style de Robert Crumb, Sacco attend de son dessin qu'il saisisse « la vérité essentielle» de chaque objet, de chaque être et d'une atmosphère. Ainsi, les méthodes journalistiques de ses premiers essais pouvaient facilement prêter le flanc aux attaques éthiques. Le journaliste prenait en effet très vite le parti, à la manière d'un Art Spiegelman dans *Maus*, d'utiliser le dessin pour reconstituer les témoignages des personnes rencontrées. Il représentait dès lors des scènes auxquelles il n'avait pas assistées avec la même assurance graphique que celles dont il était le témoin direct. Certes, c'était là une manière intelligente d'offrir un rôle unique à la bande dessinée, puisque la photo et la vidéo en restent incapables. Mais dessiner, sans rupture esthétique, le présent et le passé, les juxtaposer au cœur de la page, revenait à valider d'emblée les confidences du témoin, à placer à un même niveau de vérité la parole rapportée par un tiers et la retranscription du direct tel que le journaliste l'avait vécu. Un problème auquel il fallait rapidement réfléchir.

JOE SACCO

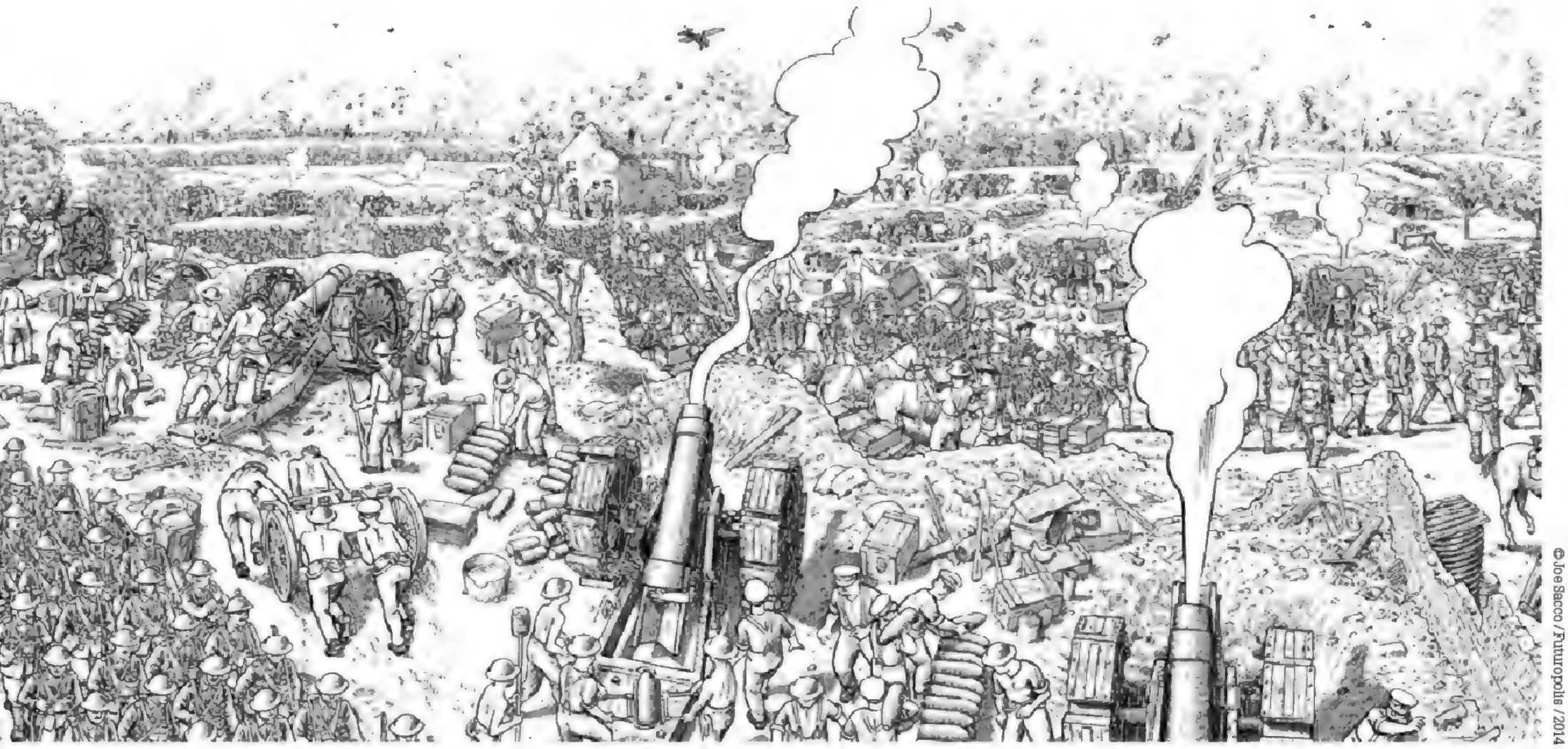
"En tant que dessinateur de bandes dessinées, ce qui m'intéresse, c'est la narration."

Ainsi, avec le récent *Gaza 1956* (aux éditions Futuropolis), Joe Sacco allait mettre en doute cette « vérité essentielle » dans laquelle il plaçait jusqu'alors toute sa confiance. À partir d'une laconique note dans un rapport de L'ONU sur le massacre d'une cinquantaine d'Arabes, Sacco partait en quête de témoignages pour reconstituer l'évènement dont personne n'avait gardé de trace officielle. Or, le journaliste réalise très rapidement que chaque survivant ou témoin lui donne une version légèrement différente de l'évènement, réduisant à mesure que progresse l'enquête sa capacité à cerner la vérité. Chacune des images illustrant les souvenirs des victimes atteste un peu plus de la distance qui sépare la mémoire individuelle de la vérité historique. Sacco devait conclure sur une demi-défaite, seulement capable de reconstituer une « vérité essentielle » partielle, et embarrassé par l'imprécision inévitable de certains éléments constitutifs de ce massacre.

> ***"Je ne me voyais pas aborder la Première Guerre mondiale avec une approche qui n'enrichirait pas le débat."***

LA GRANDE GUERRE
LE PREMIER JOUR DE LA BATAILLE DE LA SOMME
RECONSTITUÉ HEURE PAR HEURE PAR JOE SACCO
DER ERSTE WELTKRIEG
Futuropolis
ÉDITIONS

Avec sa fresque sur la Grande Guerre, Joe Sacco quitte *de facto* le journalisme mais pas la problématique qui sous-tendait son écriture depuis quelques temps. Car le pari est précisément lié à cet échec de *Gaza 1956* : il s'agit avec cette fresque sur la Première Guerre mondiale de retranscrire une aventure collective, partagée par des millions de soldats, et d'en reconstituer, seul, une image au plus près de la réalité. La question de la subjectivité, qui a un jour rattrapé Joe Sacco dans son approche du journalisme dessiné, se retrouve ici au cœur de l'exercice historique. Ainsi les amateurs de sémiologie s'amuseront à analyser combien Joe Sacco s'est évertué à retourner comme une chaussette son écriture journalistique, comme pour la rejeter. Aucun visage en gros plan, un point



© Joe Sacco / Futuropolis / 2014

de vue qui refuse la frontalité, aucune parole, peu de regards, pas de cases pour se protéger des éléments de décor qui pourraient poser problème et que l'on aurait tendance à écarter hors champ. Depuis quelque temps, Joe Sacco avait exprimé la tentation d'adopter la méthode de l'historien, comme pour s'obliger à affronter des problématiques d'écriture qui le hantaient en tant que journaliste. C'est chose faite. *La Grande Guerre* est à la fois une performance d'écriture, un témoignage original qui fait sens et l'aboutissement d'une réflexion sur les problématiques artistiques de la BD-témoignage... Rencontre avec Joe Sacco.

Pourquoi avoir entrepris cette immense fresque sur la première journée de la Bataille de la Somme ?
À travers cette fresque, j'ai voulu montrer que ce désastre pour l'armée anglaise incarne également le moment de l'histoire où l'industrialisation prend réellement l'ascendant sur l'humain. La plupart des soldats tombés au front ne sont pas morts éventrés à coups de baïonnette, mais sous les balles de mitraillettes et les obus de l'artillerie lourde. C'est une bataille choquante, en regard du très grand nombre de soldats tombés au front en si peu de temps. 10 000 soldats britanniques fauchés rien que la première heure ! J'étais obsédé par l'idée de représenter ce moment où ils franchissent en ligne la cime de la tranchée. L'horreur du combat qui se présente subitement sous leurs yeux a dû dépasser tout ce qu'ils pouvaient imaginer. Personne n'avait vécu cela avant eux, et ils se sont précipités dans la gueule de la mort en ignorant tout du sort qui les attendait.

Une frise narrative, pourquoi ce choix ?
En tant que dessinateur de bande dessinée, ce qui m'intéresse, c'est la narration. Or, au sujet de la Première Guerre mondiale, l'approche individualisée existait déjà : il s'agit du travail magistral, presque indépassable de Jacques Tardi. Je ne me voyais pas aborder le sujet avec une approche qui n'enrichirait le débat. C'est là que j'ai commencé à repenser à la tapisserie de Bayeux. Au fond, cette forme paraissait idoine pour enrichir le discours. Contrairement au découpage en cases, cette forme de récit m'apparaissait

Ils ont déjà extorqué tous les mots de la seconde Intifada, photographié toutes les mères éplorées, cité tous les porte-parole menteurs, détaillé la moindre humiliation – et quoi !
Deux morts !
Cinq morts !
Vingt morts !
Il y a huit jours !
Il y a un mois !
Il y a un an !
Il y a cinquante ans.

© Joe Sacco / Futuropolis / 2010

CI-DESSUS
Le grisé indique la transition du journalisme au travail d'historien.

© Joe Sacco / Futuropolis / 2010

LUEUR D'ESPOIR
On peut dire que mon pote Mark s'en tire bien.
TOUT DAIGNE, POUR TOI !
Un bouton de journaliste bien payé pour l'ONU !
Un luxueux appartement avec balcon à Jérusalem-Ouest !
Une vue splendide sur...
Non, ça recommence !
Son portable !
Il sonne non-stop depuis que Mark est venu me chercher à Ben Gourion, ce matin !
Encore un problème !
Hébron !
Est-il prudent de -
Est-il opportun de - ?
Le bois ne devrait-il pas - ?
A cause de l'embuscade qui -

plus fluide et plus organique ; le regard peut glisser sans rupture aux cotés des soldats, de leur arrivée au front à leur enterrement. Ça commence avec ces bataillons de soldats enthousiastes qui se rendent au front et saluent le lecteur. Et puis la guerre éclate et le dessin les individualise, les personnifie immanquablement. C'est une mécanique lié à l'entendement du dessinateur qui se demande, pour chacun, alors qu'il va les dessiner, ce qu'a pu être leur vie, à quoi ressemblait leur mère, s'ils laissent une amoureuse derrière eux. Chacun se voit peu à peu doté d'une vie et d'une histoire personnelle qui aide le dessinateur à le figurer. Et dans cette frise sur la Bataille de la Somme, l'expérience du dessinateur même en devient presque édifiante puisque je leur donne à chacun une vie, d'une certaine manière, que je les emmène ensuite dans les tranchées et qu'enfin je les regarde se faire tuer. L'acte du dessin amplifie alors cette prise de conscience du gâchis humain.

Vous reprenez la forme de la tapisserie de Bayeux, mais en termes de mise en scène, vous adoptez en plus de nombreux partis pris, comme l'observation de la scène depuis le ciel.
J'ai choisi de dessiner la scène avec un regard en plongée car je voulais que le lecteur se sente extérieur au champ de bataille, à une place d'observateur. Ainsi tenu à distance, son regard est sollicité de manière intéressante. Tout d'abord, il a une perception d'ensemble, puis peu à peu il pénètre le dessin pour s'attarder sur les détails. Cette position extérieure encourage un regard plus distancié et clinique, qui m'a d'ailleurs permis de résoudre des difficultés personnelles quant à la compréhension du phénomène de la guerre. Je suis passé par tout un tas d'émotions différentes pendant que je dessinais, et elles m'ont permis de mieux mesurer l'ampleur de l'entreprise humaine que représente la guerre. C'est de ça que je voulais rendre compte avec cette immense frise. De la richesse de la préparation, de la sophistication de l'organisation, et de la population incroyablement nombreuse que la guerre arrive à rassembler. Aucune autre entreprise que la guerre n'est capable de fédérer autant d'êtres humains dans un projet commun.

Comment vous êtes-vous documenté ?
Pour réaliser cette immense frise, j'ai entassé autant de documentation que possible à partir des archives photographiques de l'Imperial War Museum de Londres. Je me suis longuement attardé sur ces petits détails qui pouvaient donner de la crédibilité à ma représentation. Il fallait tout d'abord que je pallie à mon ignorance des conditions techniques dans lesquelles s'est déroulée la bataille, de la manière précise dont les soldats empaquetaient leur attirail militaire, des moyens mis en œuvre pour acheminer les tonnes d'obus au front. Évidemment, il n'y a jamais une seule réponse à toutes ces questions purement logistiques, mais me plonger dans ces archives photographiques m'a permis de poser quelques images concrètes, et d'installer des réponses visuelles crédibles. Techniquement, le plus difficile a été de dessiner les soldats en train de quitter la tranchée pour pénétrer dans le *no man's land*, car je n'ai pas trouvé de documentation graphique. Dans sa forme, c'était un moment clé pour moi, autour duquel ce projet de frise s'est construit. Je ne voulais pas le rater, et je ne voulais surtout pas m'appuyer sur les films. Et j'ai préféré

> ***"Les raisons qui poussent les hommes à s'infliger ça est le mystère qui a toujours guidé mon écriture."***

me replonger dans les témoignages en prose. Ce sont ces images mentales que j'ai couchées sur le papier. C'est aussi pour ça que j'ai me suis offert la liberté de styliser les explosions, à la manière de la tapisserie de Bayeux.

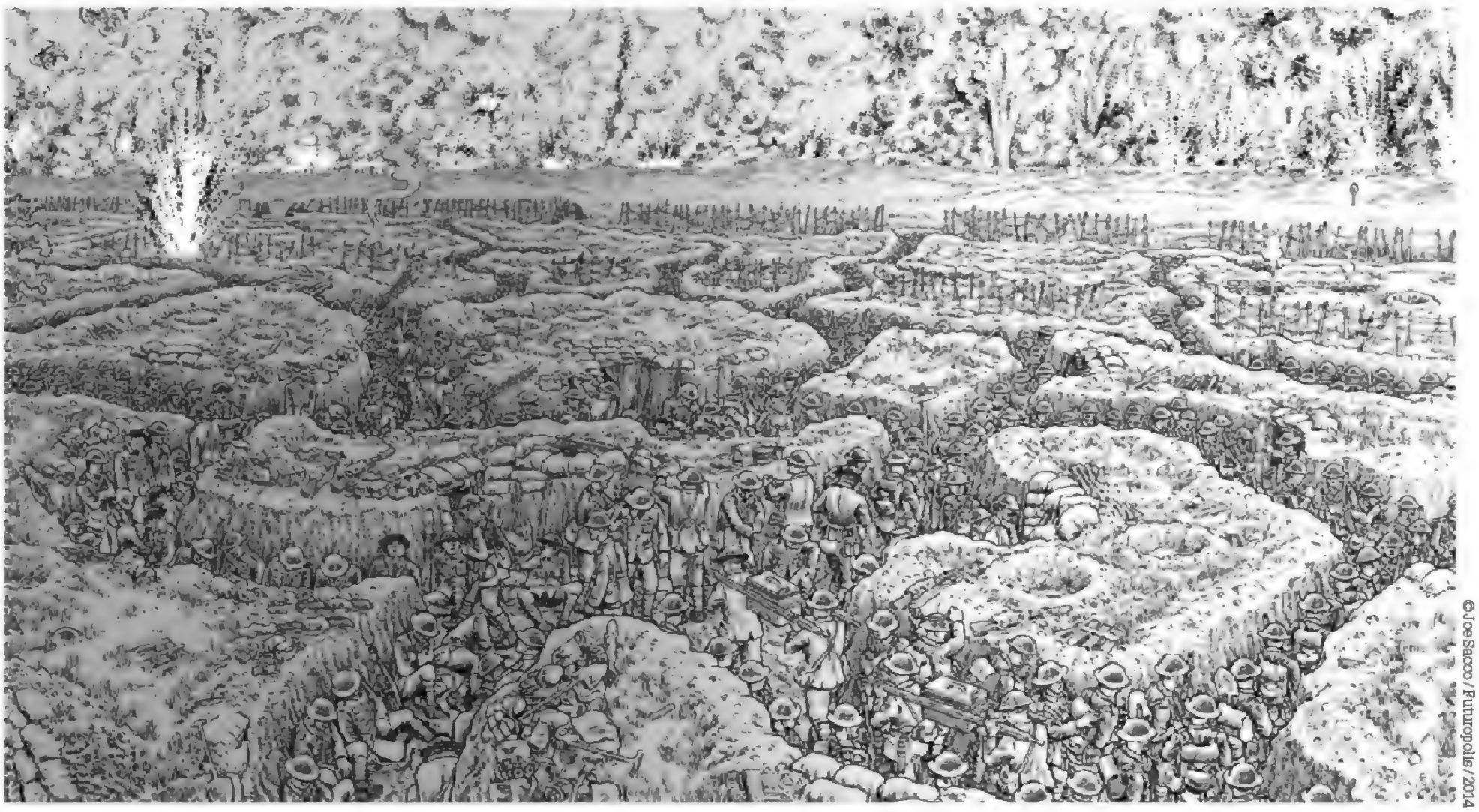
N'avez-vous pas, dans ces moments-là, peur de trahir la réalité ?
J'ai toujours peur de trahir le réel, dans ce travail d'historien comme dans celui de journaliste. J'ai d'ailleurs conscience de ne faire qu'effleurer cette brutalité que les soldats ont rencontrée. Mais pour moi, c'est surtout la connexion organique avec le sujet qui prime. D'ailleurs, c'est sûrement l'une des raisons qui m'ont permis de me sentir plus libre dans ce travail, d'adopter plus aisément une approche d'artiste que je ne peux me permettre dans un travail purement journalistique. J'ai vraiment pu m'abandonner plus facilement à ce désir de me sentir connecté avec ces vies, de vivre littéralement le dessin, et d'en faire un moment où je peux me projeter. Cette liberté m'a permis de me poser de nouvelles questions artistiques. Cette fresque ainsi que les solutions graphiques que j'ai dû trouver ont rafraîchi mon plaisir de dessiner.

Pourquoi vous investir dans la célébration du centenaire de la Première Guerre mondiale ?
N'avez-vous pas peur qu'on taxe cette démarche d'opportuniste ?
J'ai toujours cultivé une relation personnelle avec la Première Guerre mondiale. Dès l'enfance, mon imaginaire fut durablement marqué par les lectures de livres illustrés sur le sujet. J'y ai découvert des véhicules étranges, des lance-flammes, des grenades à gaz dont je mesurais mal le fonctionnement et la portée. Il en va de même avec le terme « *no man's land* », dont les résonances imaginaires étaient si fortes pour l'enfant que j'étais que je l'interprétais de manière littérale, comme une zone où aucun humain ne peut vivre. Par la suite, j'ai continué à creuser cet intérêt en me rendant sur des champs de bataille, il y a une vingtaine d'années, et en continuant à lire sur ce sujet. Je ne saurais pas exprimer autrement cette relation que par le sentiment d'une connexion organique avec les personnes qui ont traversé l'histoire. Elles ne sont pas mortes pour moi. Et le dessin permet de les faire revivre.

Comment s'articule pour vous ce nouveau type de récit par rapport à vos autres ouvrages ?
Les raisons qui poussent les êtres humains à s'infliger *ça* les uns aux autres est le mystère qui a toujours guidé mon écriture. Mais je crois que j'ai fait le tour de cette recherche en tant que journaliste pour le moment, et je préfère la poursuivre en tant qu'artiste. Dans mon approche de journaliste, j'essaie de réhabiliter les anonymes oubliés par l'histoire. Je tourne toute mon attention à l'incarnation des témoignages, en créant un zoom avant sur des victimes noyées dans la masse pour leur redonner un visage et une identité, à l'aide des outils de la bande dessinée, comme le découpage case par case. Dans ce travail de frise sur la Première Guerre mondiale, je fais précisément l'inverse, un zoom arrière, pour ausculter l'événement d'une manière beaucoup moins émotionnelle, plutôt froide et clinique. J'essaie de dépeindre et de réfléchir sur l'humanité en temps qu'espèce. C'est la raison de ce projet, selon moi. J'ai été capable de me projeter dans le rôle de l'artiste pour la première fois de ma vie, et je crois que ça a libéré quelque chose en moi. Je ne suis pas sûr de la direction que je vais prendre désormais, mais je sais que ce livre est essentiel dans l'articulation de ma carrière à venir. ◆

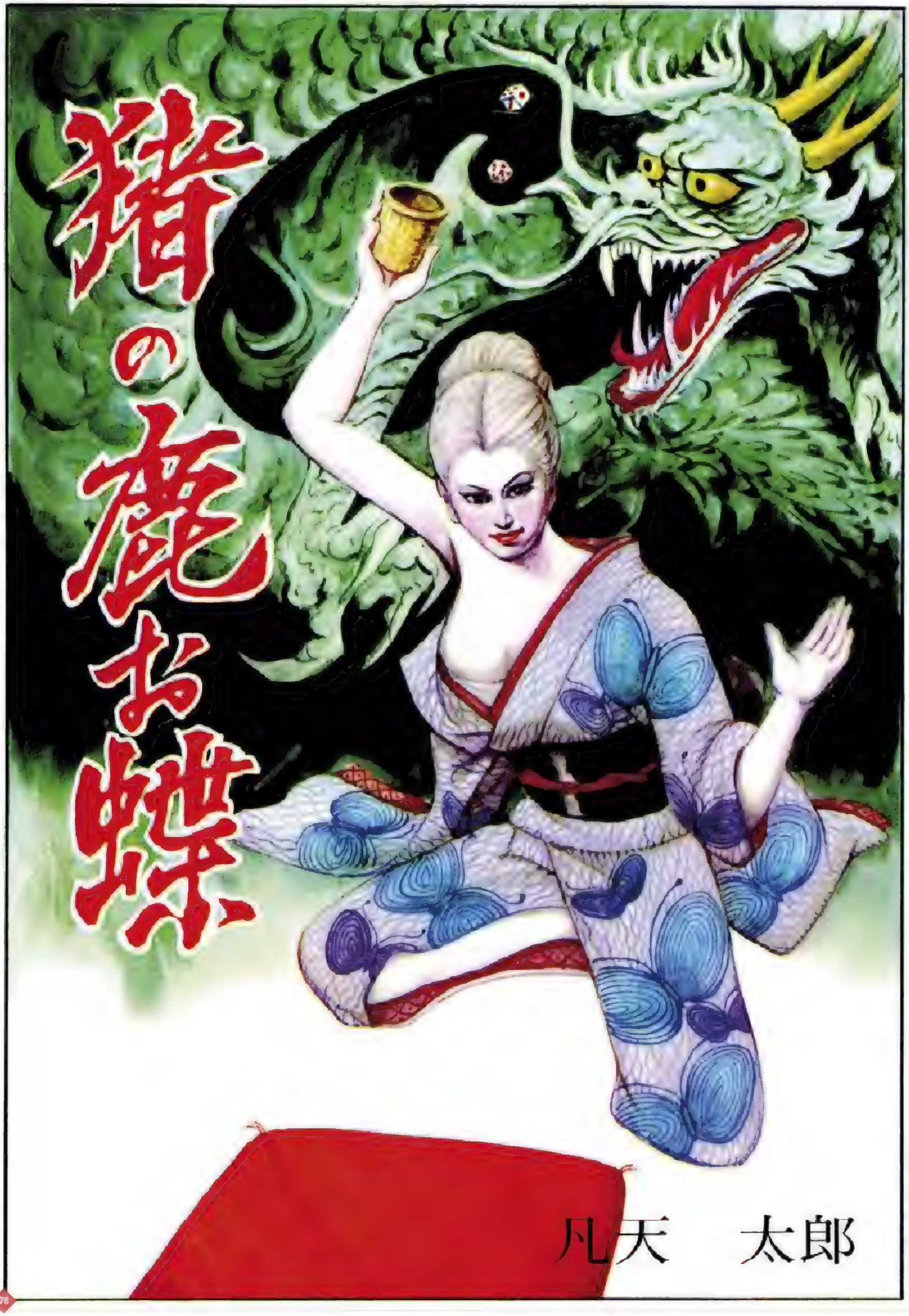
Bibliographie sélective :
- aux éditions Rackham : *Palestine, Dernier jour de guerre : Bosnie 1995-1996, Le Fixeur*

- aux éditions Futuropolis : *Gaza 1956, en marge de l'histoire, Reportages, La Grande Guerre : le premier jour de la Bataille de la Somme*



© Joe Sacco / Futuropolis / 2014

猫の女 魔女の蝶



凡天　太郎

© Bonten Taro Office / Le Lézard Noir

Bonten Tarô

LA COULEUR DE L'ERRANCE

Il y aurait sans doute un livre à écrire sur sa vie. Tatoueur, mangaka, compositeur, écrivain, styliste, metteur en scène... Bonten Tarô reste une figure à part. Son œuvre est présentée pour la première fois en France avec le recueil *Sex and Fury*, à paraître début mai aux éditions Le Lézard noir.

— PROPOS RECUEILLIS PAR MIYAKO SLOCOMBE —

Touche-à-tout d'une insatiable curiosité, Bonten Tarô est connu et respecté par tous les mangakas et éditeurs japonais ayant vécu l'âge d'or du *gekiga*, dans les années 1960-1970. Mais sa vie reste en partie un mystère. On sait qu'il naît en 1928 ou 1929, à Tôkyô ou à Fukuoka, qu'il rejoint l'armée dès l'âge de quinze ans, fait du *kamishibai* (petit théâtre de rue où le conteur fait défiler des cartons illustrés) aux côtés de Shigeru Mizuki (*Kitarô le repoussant* aux éditions Cornélius) ou Sanpei Shirato (*Kamui-Den* aux éditions Kana) avant de devenir auteur à succès de mangas pour jeunes filles. À la fin des années 1950, il abandonne ses activités du jour au lendemain pour entamer une vie d'errance. À son retour, en 1964, il se met à dessiner des *gekiga* et rencontre à nouveau le succès. Ses thématiques sont variées : histoires de yakuzas, de tatouages, d'horreur et de fantômes, témoignages de guerre... Une sélection de courts récits de cette époque est publiée aujourd'hui dans un recueil de plus de 400 pages, entre manga et livre d'art, enrichi d'une biographie détaillée, d'interviews de l'auteur, de nombreuses photographies et d'illustrations qui viennent saluer l'étonnante trajectoire d'un artiste nomade. Entre mythe et réalité, anecdotes et souvenirs, rencontre avec Hiroshi Katô, ami de longue date du maître et dépositaire de son œuvre.

Dans quelles circonstances avez-vous rencontré Bonten Tarô, et quel est le rôle du Bonten Tarô Office ?

Hiroshi Katô : J'ai rencontré Bonten Tarô alors que je travaillais aux studios de la Tôei, durant les années 1960, en plein cœur de la grande époque des films de yakuzas avec ses stars comme Kôji Tsuruta, Ken Takakura, Bunta Sugawara, Junko Fuji... On s'est tout de suite très bien entendus. Il était le gérant de deux ou trois bars du quartier de Kabukichô, à Shinjuku, où j'étais toujours fourré. Ensemble, on s'est mis à produire et à commercialiser des films destinés au marché de la vidéo, à vendre des produits dérivés et des dessins. Mais ce qu'on aimait par-dessus tout, c'était traîner dehors et s'amuser. La Tôei a produit plusieurs adaptations de *Inoshika Ochô*, et Bonten a joué dans certains films. Il a également autoproduit un film intitulé *Irezumi* (Tatouage), qui a été projeté dans les salles de cinéma de la Tôei. Et même si je me suis à un moment éloigné du cinéma, nous ne nous sommes jamais vraiment perdus de vue.
À la fin de sa vie, il avait trois activités : le tatouage – et il y a sans doute plusieurs centaines de tatoueurs dans le monde qui se revendiquent de son style –, la gestion du Bonten Tarô Office et l'édition de recueils photographiques sur le tatouage. À sa mort, en 2008, son épouse et son fils aîné m'ont confié la gestion du Bonten Tarô Office. Ma mission consiste aujourd'hui à gérer les droits relatifs aux peintures, aux *gekiga*, aux mangas et aux illustrations,

HIROSHI KATÔ

"Il y a sans doute plusieurs centaines de tatoueurs dans le monde qui se revendiquent du style de Bonten Tarô."

© Bonten Tarô Office / Le Lézard Noir

CI-DESSUS Bonten Tarô à l'œuvre.

essais, films, vidéos, compositions, designs de tatouage et de vêtements de Bonten Tarô. Nous éditons aussi des livres et divers produits dérivés.

Comment était Bonten Tarô au quotidien ? Il semble auréolé d'un certain mystère…
C'était quelqu'un de calme et de doux. Il étudiait beaucoup et était très érudit dans différents domaines. Il avait une sorte d'aura, un charisme probablement hérité de ses nombreuses expériences. « Bonten », c'est également le nom japonais de la divinité hindoue Brahma, considérée dans le bouddhisme comme le roi des dieux. Peu à peu, Bonten s'est mis à penser qu'il n'était pas digne de porter ce nom, et a remplacé l'un des caractères qui le composent par un homonyme signifiant « la banalité ». Jusqu'au jour où, vers la fin de sa vie, le supérieur d'un temple bouddhique lui a dit que ses expériences avaient dû lui faire comprendre beaucoup de choses, et qu'il était peut-être temps de revenir à l'idéogramme « Bonten » signifiant divin. Il a alors repris la graphie d'origine.

Bonten Tarô a pratiqué un nombre très impressionnant de disciplines, parfois déconnectées les unes des autres. Comment a-t-il pu investir autant de champs ? Craignait-il d'être catégorisé comme tatoueur ou comme mangaka ?
Bonten Tarô était très curieux, perpétuellement insatisfait et en quête de renouvellement. Le tatouage traditionnel japonais, par exemple, utilisait principalement deux couleurs – le noir et le *bengara*, une forme de rouge – jusqu'à ce que Bonten ramène d'un voyage aux États-Unis diverses teintes et nuances capables de se marier et d'enrichir cette tradition bichromique. Il a également rapporté de ce voyage une machine à tatouer qui permettait de tracer des contours sommaires, et qu'il a ensuite customisée de manière à pouvoir régler la taille des aiguilles, leur assemblage, afin de l'adapter au travail de variations de couleurs « à la japonaise ». À cause de cette attitude, les autres tatoueurs traitaient Bonten en paria, le considéraient comme un hérétique, ce qui l'a conduit à faire lui-même sa publicité à la télévision et dans les magazines. Essentiellement associé aux criminels et aux yakuzas, le tatouage jouissait d'une mauvaise image à cette époque, et pour se distinguer de cette culture, Bonten préférait qualifier son travail de *hada-e* (littéralement « dessin sur peau »), un prolongement du *body painting* et du *nail art* : pour lui, le *hada-e* est une sorte de forme ultime du *body art*.
Concernant le manga, Bonten avait dessiné des *kamishibai* pour Kôji Kata afin de gagner de l'argent à côté de ses études d'art. Après son diplôme, il a enseigné l'art pendant quelque temps. Ses premiers mangas étaient des *shôjo*, des mangas pour filles, qu'il signait sous le pseudonyme de Kiyomi Ishii. C'est lui qui a introduit les étoiles scintillant dans les yeux des personnages ! Il a rapidement connu un grand succès, ce qui l'a contraint à dessiner sans répit. Au bout de dix ans, il a commencé à se

> *"À cause de son attitude, les autres tatoueurs traitaient Bonten en paria, le considéraient comme un hérétique."*

poser des questions sur son mode de vie. En 1960, il a interrompu toutes ses séries en cours et entrepris un voyage d'errance pour devenir maître tatoueur, rêve qu'il caressait depuis de longues années. On peut dire que c'est là qu'est né le Bonten Tarô qu'on connaît, celui qui, dès qu'il devient célèbre dans un domaine, veut en investir de nouveaux. À chaque fois, il tenait à expérimenter les choses jusqu'au bout, mais ne se laissait jamais enfermer dans un cadre et vivait dans une totale liberté. Dans le show-business, on l'appelait « le boss de l'envers du décor ».

Au cours de ces cinq années d'errance, Bonten a côtoyé et tatoué des yakuzas. Cette vie de nomade était-elle dangereuse ? Était-il en marge de la société japonaise ? Savez-vous ce qui l'a décidé à mettre fin à son voyage et à se remettre au manga ?
Dans chaque village, Bonten se présentait aux joueurs et aux caïds pour proposer ses services de tatoueur en échange du gîte et du couvert, ou bien il chantait à la guitare dans des petits bars. C'est ainsi qu'il s'est perfectionné dans l'art du tatouage. Sa formation aux Beaux-Arts lui permettait de réaliser des dessins d'une grande qualité, et je suppose qu'il a progressé très vite. Puis, au bout de cinq ans, Bonten Tarô est revenu, plus fort et plus vigoureux. Nous étions quelques uns à l'appeler « M. Bonten », mais les caïds et yakuzas, les tatoueurs, les gens du show-business et des médias l'appelaient « maître ». Le fait qu'on l'ait appelé ainsi dans le monde de la pègre laisse penser qu'il était vraiment respecté. Il a d'ailleurs par la suite réalisé de nombreux entretiens, publiés dans diverses revues, et écrit et illustré des romans sur les yakuzas. Je pense que la plupart d'entre eux lisaient les œuvres de Bonten Tarô. Et celui-ci n'était pas du genre à craindre leur réaction.
S'il est revenu vers le manga et le *gekiga*, c'est probablement qu'il a choisi ce moyen pour décrire le monde trouble où il avait vécu pendant ces cinq années d'errance. Un exemple de sa liberté de pensée : alors qu'on parlait de « *gageki* » pour désigner les *kamishibai*, Bonten s'était amusé à inverser les deux termes pour définir « son *gekiga* ».
Dans ses mangas, il exprimait librement sa propre expérience de la guerre, sa passion du dessin, son intérêt pour le tatouage, ses cinq années d'apprentissage… Je pense que cette liberté des thèmes abordés a plu aux lecteurs.

Ses héroïnes sont souvent des femmes fortes et des combattantes. On pense à *Lady Snowblood* (Kazuo Kamimura, 1972, éditions Kana) ou à *La Femme scorpion* (Tôru Shinohara, 1970), mangas parus plus tard avant d'être adaptés au cinéma. Pensez-vous qu'il y ait eu une tendance, à cette époque, à représenter des héroïnes fortes ? Bonten Tarô était-il un précurseur avec son personnage d'Inoshika Ochô (1968) ou celui de *Konketsuji Rika* (*Rika la métisse*, 1967) ?
Je pense effectivement que Bonten Tarô a joué un rôle de précurseur. Le cinéma japonais a repris ce motif des jeunes femmes élégantes qui combattent de méchants yakuzas ou des voyous dans des films de divertissement jubilatoires, qui s'inscrivent dans la lignée des films de yakuzas de la Tôei.

On dit que Sanpei Shirato a été l'assistant de Bonten. En savez-vous plus sur la relation qu'ils entretenaient ? Et sa relation avec Shigeru Mizuki ? Y avait-il des mangakas avec qui

© Bonten Tarô Office / Le Lézard Noir

© Bonten Tarô Office / Le Lézard Noir

... ET ENFERMER EN CELLULE D'ISOLEMENT...
MÊME QUAND IL S'AGISSAIT DE PETITES CHOSES, QUICONQUE LES TRANSGRESSAIT SE FAISAIT VIOLEMMENT FRAPPER...
IL Y AVAIT TOUTES SORTES DE RÈGLES STRICTES À L'ARMÉE.

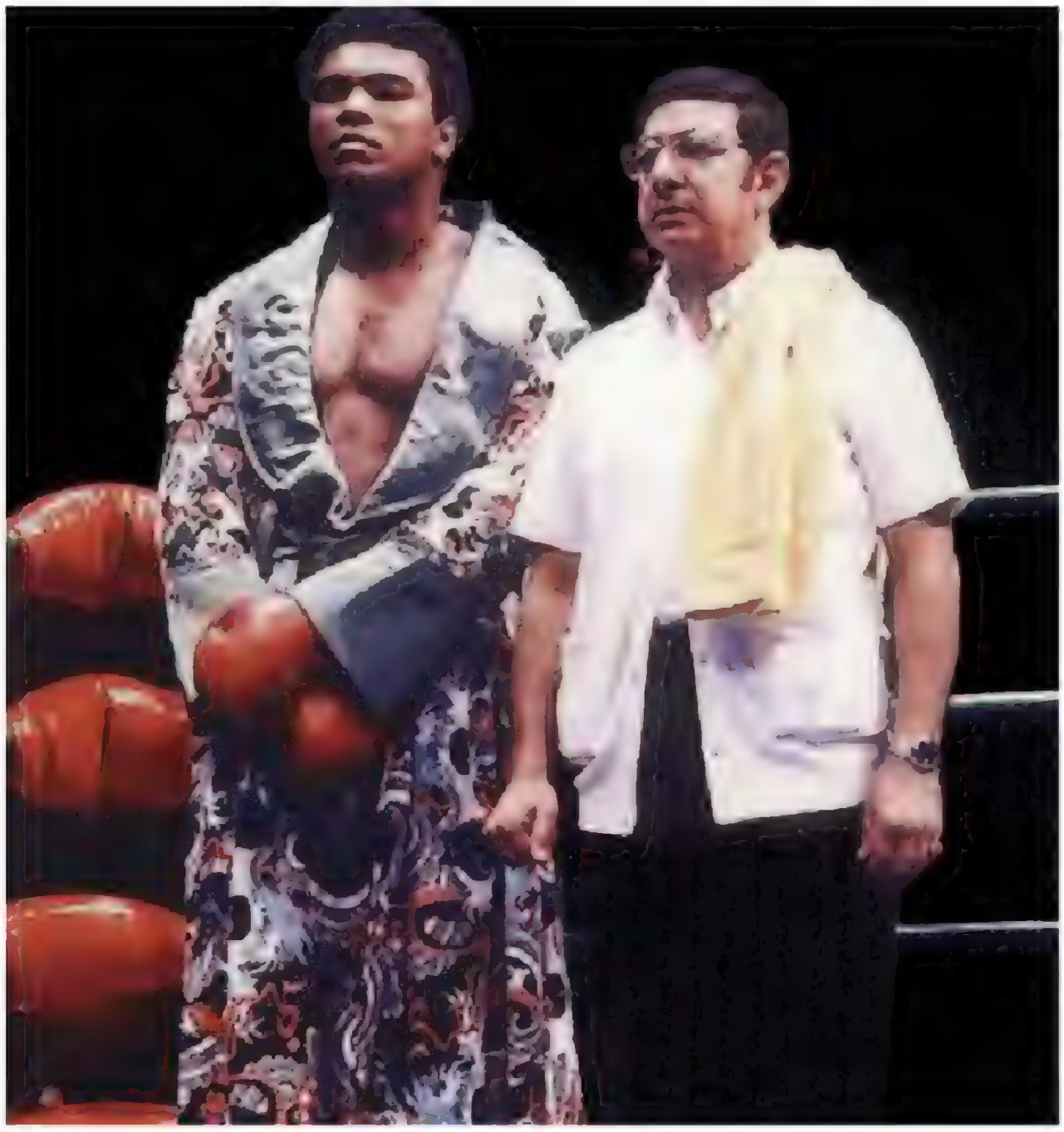
il s'entendait particulièrement bien ? Ou était-il plutôt solitaire ?
Bonten Tarô n'était pas du tout un homme solitaire. Il aimait faire la fête, et c'était aussi un coureur de jupons. Selon Kôji Kata, le chef de file du *kamishibai*, les auteurs devenus de célèbres mangakas sont Shigeru Mizuki, Sanpei Shirato et Bonten Tarô. Il y a aussi eu une période au cours de laquelle Bonten Tarô dessinait tandis que Shigeru Mizuki faisait la mise en couleurs. Sanpei Shirato a lui aussi mis en couleurs des œuvres de Bonten. Je crois qu'il s'occupait aussi de lui préparer ses repas. Sinon, Bonten s'entendait bien avec des auteurs de mangas tels que Taira Hara ou Kankô Takeuchi. Il a également fondé une revue spécialisée dans l'horreur et le fantastique, *Black Ace*. Des auteurs célèbres y ont contribué : Kôji Kata, Miki Ibara, Shintarô Kô, Hitoshi Kimura, Shigeru Mizuki, Tetsurô Mori, Yasuji Tanioka, Kokin Yanagiya... Yukio Mishima, qui fréquentait la même salle de sport que Bonten, avait apprécié la revue, et souhaité à Bonten que sa publication se poursuive longtemps. C'est d'autant plus dommage que la revue a cessé d'être publiée au bout de dix numéros !

> *"Bonten était clairement nationaliste. Mais il y avait des contradictions dans sa façon de penser."*

Bonten s'est lui-même dit nationaliste lors d'une interview, et raconte avoir sympathisé avec de nombreux nationalistes qui le saluaient par haut-parleur quand ils passaient en camion devant sa maison. Il revient aussi sur la mort de Mishima dans l'une de ses histoires, pourtant il semble critiquer le fanatisme des officiers vis-à-vis de l'Empereur pendant la guerre. Il développe aussi une série mettant en scène une héroïne métisse (*Konketsuji Rika*), où il dénonce le racisme envers les enfants nés de mère japonaise et de père afro-américain. Comment considérer cette position ambivalente ? À moins qu'il n'y ait pas, pour vous, de contradiction dans cet état d'esprit ?
Bonten Tarô était clairement nationaliste. Il a conseillé plusieurs associations politiques de cette mouvance. Les camions de nationalistes, le *gekiga* sur Mishima, la critique de la guerre, la dénonciation du racisme... C'est tout ça, Bonten Tarô. Il y a des contradictions dans sa façon de penser. Sa vie est pleine de zones d'ombre. Des gens font aujourd'hui des recherches sur lui afin de percer le mystère, de savoir qui il était vraiment ... C'est ça aussi,

l'intérêt et le charme de Bonten Tarô. À quinze ans, il a postulé pour rejoindre le *yokaren*, le programme de formation des pilotes de l'aéronavale. Quand on lui demandait pourquoi il avait rejoint l'armée si tôt, il expliquait qu'il aimait beaucoup l'uniforme à sept boutons, et rêvait de le porter au moins une fois. Sa mission consistait à vérifier que les kamikazes se jetaient bien sur les vaisseaux ennemis, et de le confirmer à ses supérieurs. Il a perdu de nombreux camarades dans la mer d'Okinawa. Il répétait toujours qu'il ne fallait jamais plus faire la guerre. Lors de la cérémonie du troisième anniversaire de sa mort, les cendres de Bonten Tarô ont été dispersées au cap de Zanpamisaki, à Okinawa, où se trouvaient ses compagnons. Il repose maintenant dans la mer, à leurs côtés.

Quelle a été la réception de son œuvre à l'époque ? Que peut apporter aujourd'hui la réédition des œuvres de Bonten Tarô ? Pensez-vous qu'elle puisse combler un manque dans l'édition de mangas actuelle ?
À l'époque où Bonten a dessiné ses mangas, les lecteurs qui connaissaient son œuvre étaient très nombreux, en majorité des hommes. La longueur de quelques-unes de ses séries témoigne du succès de son travail. De même, il avait toujours une dizaine d'assistants qui travaillaient pour lui. Aujourd'hui, son manga *Konketsuji Rika* est disponible en ligne sur la plateforme J-Comi, et le nombre de consultations a dépassé les 80 000. Deux fois par an, nous proposons à la convention de mangas Comic Market des recueils de *gekiga* de Bonten Tarô. On trouve des lecteurs de 40-50 ans, mais aussi des jeunes, de plus en plus nombreux.



© Bonten Tarô Office / Le Lézard Noir

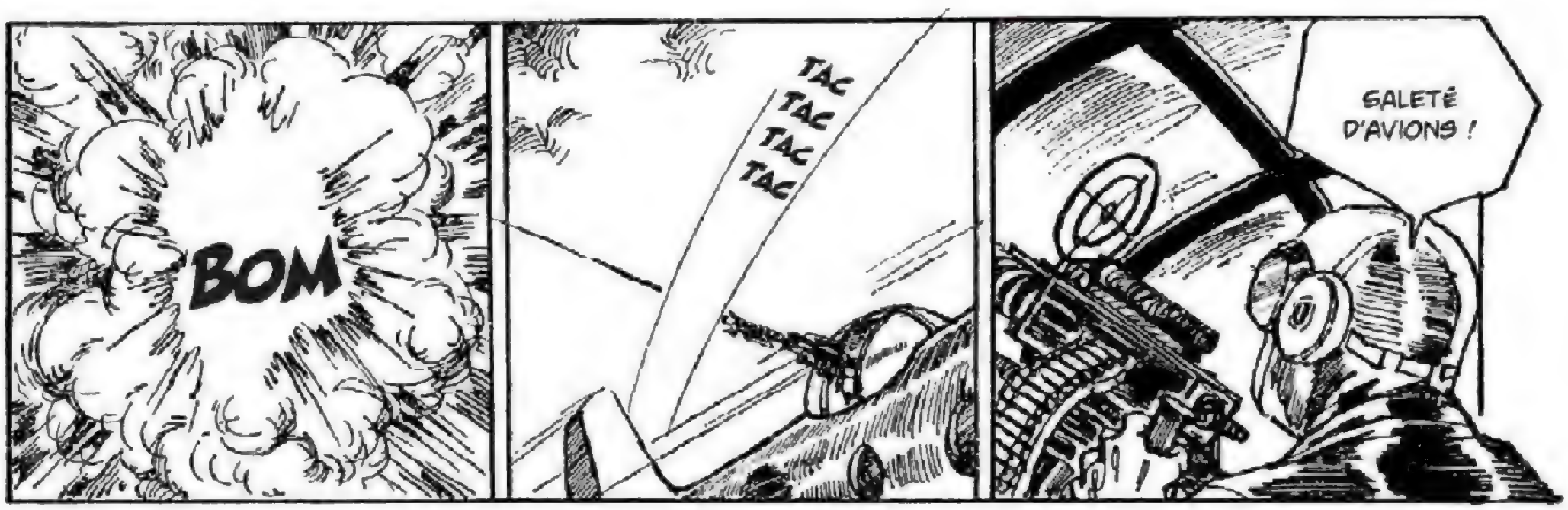
CI-DESSUS Le peignoir de Mohamed Ali réalisé en une nuit.

Les *gekiga*, comme la façon de vivre de Bonten Tarô, sont transgressifs et partent dans tous les sens. Il encourageait les jeunes à devenir non pas des hommes disciplinés, mais des libres penseurs à même de décider de la voie qu'il convenait de suivre, et capables de comprendre leur prochain. Au fond, il n'y a peut-être rien à retenir des *gekiga* de Bonten Tarô, mais sa façon de vivre, elle, reste fascinante ! ◆

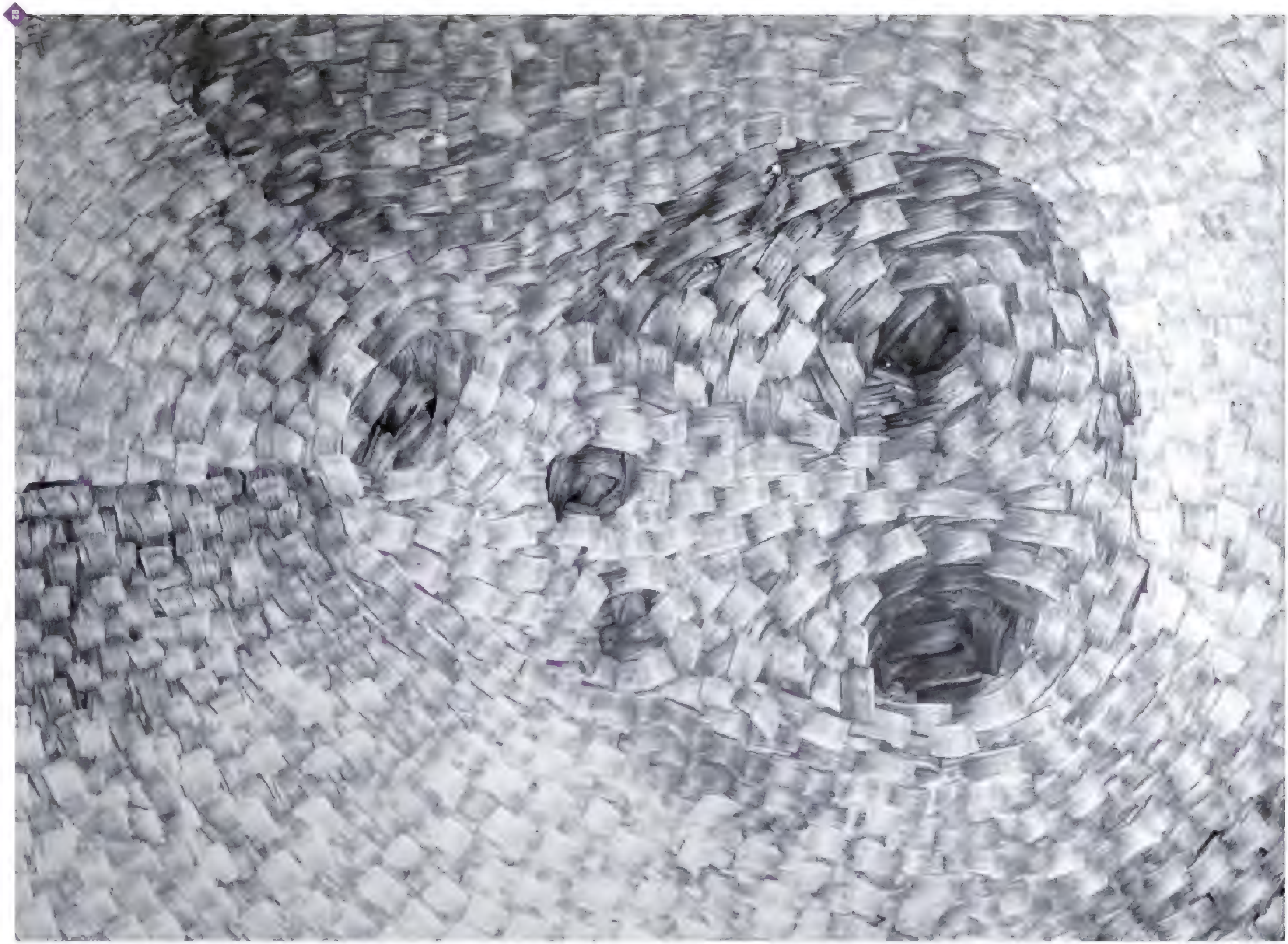
[1] Fondée en 1951, la Tôei est une grande société de production et de distribution de cinéma. Son président et producteur, Hiroshi Ôkawa, est l'inventeur du film de yakuzas.

[2] Série dessinée par Bonten Tarô en 1968-1969 et mettant en scène une femme combattant des yakuzas. Norifumi Suzuki en a notamment réalisé une adaptation en 1973, sous le titre Sex and Fury.

[3] Kôji Kata (1918-1998) fut critique, chercheur en culture populaire et auteur de kamishibai. *Il aurait encouragé Shigeru Mizuki à s'engager dans la voie du* kamishibai.



© Bonten Tarô Office / Le Lézard Noir



©Mokeit

Mokeït
DESSINS COMPULSIFS

Auteur d'un seul livre enfin réédité, cofondateur oublié des éditions l'Association, Mokeït nourrit, à l'abri des regards, une banque de dessins libres qui devrait servir, un jour, à la création d'une bande dessinée abstraite.

—TEXTE ET INTERVIEW DE FRÉDÉRIC BOSSER—

C'est un parcours atypique. Tant sur le plan professionnel qu'humain. Génie du dessin, Mokeït tape vite dans l'œil de Jean-Christophe Menu, au point de compter, en 1990, au nombre des membres fondateurs de la grande aventure éditoriale L'Association – ce que beaucoup d'historiens de la BD oublient bien souvent. Mais l'homme n'y trouve pas forcément son compte et l'aventure ne dure pas très longtemps. L'illustration et la peinture demeurent longtemps son lien avec le dessin avant qu'un différend familial ne l'éloigne de cette voie. S'ensuit une longue traversée du désert faite d'incertitudes et de galères, jusqu'à ce que le destin l'oblige à revenir par la petite porte à L'Association en tant que coursier, vingt ans après son départ. L'homme, marqué par la vie, reste lucide sur sa condition et dégage toujours une incroyable énergie. L'intégrité artistique n'a chez lui d'égale que son humanité et *La Chute vers la haut*, parue dans la « Collection X» de Futuropolis, compte toujours parmi mes livres fétiches. Il était temps que quelqu'un le réédite et c'est une bonne nouvelle que ce soit The Hoochie Coochie, une jeune maison d'édition très soigneuse et dotée d'un grand sens de l'histoire du média, qui s'en charge. Beaucoup sont passés à côté de ce livre. Il est donc temps de se pencher à nouveau sur cet oublié de l'histoire ; un auteur dont la carrière a payé cher les mauvais coups de la vie mais également des ambitions plastiques peut être trop en avance sur leur époque. L'homme d'un seul livre, mais quel livre !

MOKEÏT

"Je copiais tout ce que j'avais vu. Le seul que je ne suis pas parvenu à imiter, c'est Mœbius !"

Pourquoi avoir choisi le dessin pour vous exprimer ?
Je ne sais pas ! J'ai toujours dessiné, en autodidacte. J'avais de très mauvais résultats à l'école, seul le dessin m'intéressait. Et puis mes parents ont sûrement eu de l'influence, ils dessinaient tous deux très bien. Ma mère dans un style très naïf, BD, que je le qualifierais de sous-Pellos. Elle m'achetait *Spirou* toutes les semaines, où j'ai fait mon éducation graphique. J'ai tout de suite tripé sur Franquin, Tillieux, Cauvin et tous les auteurs de cette époque. Plus tard, j'ai eu ma période *Métal Hurlant* avec Mœbius, Druillet et consorts. Je n'avais envie que de dessin, c'est tout. Je copiais tout ce que j'avais vu. Le seul que je ne suis pas arrivé à imiter, c'est Mœbius !

Et puis vous arrivez à Paris. Quel rôle a alors joué Jean-Christophe Menu ?
Je suis publié dans la rubrique *Premier Pas* dans *Métal Hurlant*, et Jean-Christophe Menu me contacte peu après. J'avais découvert un mois auparavant ses bandes dessinées et quelques unes

de ses publications dont *Lapot*, *Le Lynx à Tifs*, *Mort aux chiens*. Je suis surpris que cette personne très implantée au sein de la scène *underground* de l'époque me contacte. Grâce à lui, je rencontre alors toute la clique de la future maison d'édition L'Association : Killoffer, Duhoo, Thiriet, etc. Menu est un éditeur né. Il a déjà l'envie de sortir la bande dessinée de son marasme. La première fois que je le rencontre, il est accompagné de Stanislas et de Mattt Konture… Notre première collaboration se fait dans *Le Lynx à Tifs*.

Comment arrivez-vous chez Futuropolis ?
Après avoir gagné un peu d'argent, dans les années 1980, en faisant une publicité pour les chewing-gums *Spring Gum*, je pars voyager au Burkina-Faso. Comme je suis toxico, je ramène de la bonne huile de cannabis que j'ai fabriquée sur place et je me fais serrer à Marseille, en pleine époque de répression, alors que Pasqua était ministre de l'Intérieur. Je demande à Menu d'envoyer au juge un exemplaire du *Lynx à Tifs* pour lui montrer que j'ai un boulot. Manque de chance, quand il l'ouvre, il tombe sur les pages de Pierre Ouin, une scène où des rats se shootent. Le juge referme direct le livre. Ce n'était pas les bonnes pages pour être gracié, et je prends six mois ferme, un an avec sursis et cinq ans d'interdiction de droits civiques sans oublier trois patates d'amendes (4 500 €). La politique anti-drogue se voulait très répressive… En sortant de prison, je recontacte Menu qui me présente Etienne Robial, lequel me présente Jean-Marc Thévenet, directeur de la collection X (une collection ayant pour but de lancer de jeunes auteurs ou présenter des livres atypiques, ndlr).

©The Hoochie Coochie / Mokeit / 2014

> *"Avec le recul, je réalise que ce récit est lié aux six mois que je venais de passer en taule."*

©The Hoochie Coochie / Mokeit / 2014

Et comment naît *La Chute vers le haut* ?
Alors que je discutais au téléphone en balançant nonchalamment une paire de pompes par les lacets, m'est venue cette idée d'un homme qui perd du poids jusqu'à peser négativement. Le reste a suivi tout seul… comme un flash. Une situation extraordinaire que j'allais régler de façon ordinaire. Avec le recul, je réalise que ce récit est lié aux six mois que je venais de passer en taule. Comme cet homme, j'ai passé des journées entières, seul, dans une minuscule pièce, dans l'incapacité de changer ma situation. À l'époque, Etienne Robial accepte le projet à condition de l'intégrer à la collection X de sa maison d'édition, Futuropolis. Il conçoit la typo à l'envers, du titre. Cette collection a un format particulier, à l'italienne, et chaque titre fait 22 pages. Jean-Marc Thévenet et ma copine de l'époque s'impliquent beaucoup dans sa conception. C'est d'ailleurs elle qui m'a dit quand m'arrêter. Elle avait raison car j'étais en train de partir sur autre chose.

Comment le livre a-t-il été reçu ?
À sa sortie, les critiques sont dithyrambiques, il est nominé parmi les *Meilleurs Premiers albums* du Festival d'Angoulême, etc. À défaut de me motiver, cela me bloque. Sans aller jusqu'à dire que cela m'empêche de continuer à faire de la bande dessinée, je ne vois alors pas comment faire mieux. Il se trouve que la suite m'a donné raison puisque je n'ai plus fait d'albums. Je n'avais pas envie de me répéter et j'avais d'autres envies : peinture, illustration, musique…

C'est pour cette raison que vous quittez la maison d'édition L'Association, à peine fondée ?
Non, en fait, dès que Menu la fonde, je ne suis pas très chaud pour y participer. Je comprends très vite que je ne pourrai pas y faire ce que je veux, notamment ma recherche de récit abstrait qui conjugue bande dessinée et peinture. Je veux mener une révolution formelle immédiate mais Jean-Christophe préfère avancer étape par étape. Ce n'est pas bête, mais cela ne me convient pas. On s'engueule pas mal car je trouve qu'il existe une grande différence entre son discours et son travail d'éditeur. On est loin de proposer la bande dessinée pour adultes qu'il défend. Mais je ferme ma gueule après son album *Livret de Phamille* (L'Association) car son travail rejoint alors son discours. Jusqu'au jour où je lui propose une sérigraphie abstraite et qu'il se met en colère et me dit : « C'est quoi cette merde ! ». Je pensais que la bande dessinée pouvait s'ouvrir à d'autres horizons y compris à l'abstraction et aux images qui n'ont pas de sens. En refusant ma proposition, il impose à mon avis bien trop vite des limites. Menu est issu de l'école franco-belge et reste marqué par celle-ci. Aucun des autres membres ne me soutient : ce qui est abstrait ne leur parle pas plus. Je décide alors de partir, nous n'avons pas la même vision. Rétrospectivement, Menu avait sûrement raison puisqu'il est devenu l'éditeur que l'on connaît. Me publier à l'époque aurait conduit à un échec et à de grosses pertes financières. Or il a transformé cette maison qui ne valait pas un clou en une usine à gaz, grâce aux bonnes ventes de livres comme *Persépolis* de Marjane Satrapi. Il a donné les grandes lignes éditoriales, écrit les discours, les éditos. Le premier auteur à réaliser de bonnes ventes, ça a été Lewis Trondheim. Vu que c'était sûrement l'auteur auquel je croyais le moins, je me dis que Menu a été un bien meilleur éditeur que moi. Quand Menu me l'a présenté, c'était en même temps que David B. et je ne voyais pas trop ce qu'ils faisaient là. Je les aimais bien comme copains, mais je ne voyais vraiment pas où cela allait nous mener.

Idem pour Stanislas ?
Il y avait à cette époque une grande vague autour de la ligne claire et Stanislas (interview P42) était à la pointe. Pour moi, c'était un tueur en terme de dessin et de bande dessinée classique… Entre lui et moi, le panel des auteurs était très large et c'est en cela que l'aventure associative était intéressante. Vingt ans plus tard, quand je suis revenu à L'Association, c'était pour prendre le poste de coursier. J'avais des problèmes d'argent et ce boulot tombait à pic. Je me retrouve alors dans les stocks à lire des albums dont je n'avais jamais entendu parler. Je comprends alors que ça a grave bougé depuis mon départ. Je m'étais arrêté à *L'Ascension du haut mal* de David B. Depuis, le champ s'était ouvert avec Woodring, Ruppert & Mulot (voir *Kaboom* n°3) et consorts. Je me dis surtout que je pourrais enfin y publier le bouquin dont je parle depuis des années, une bande dessinée totalement

CI-DESSOUS
Une enveloppe de commande de l'Association.

©Mokett

abstraite qui aurait du sens. Après, je conviens que ce ne sera pas une lecture conventionnelle. Utiliser le média bande dessinée pour accéder à autre chose.

Que se passe-t-il entre votre départ et votre retour à L'Association ?
Je trouve une combine qui convient à tous les fainéants sachant dessiner : l'illustration. Je travaille pour plusieurs revues spécialisées comme *Nitro* avant de collaborer régulièrement à *Libération*. Je ne fais pas que des chefs d'œuvres durant ces années-là. Souvent je reçois des papiers qui ne m'inspirent pas mais que je finis par accepter pour bouffer, en dessinant à la dernière minute ce qui me passe par la tête. Des fois c'est bien, des fois c'est pourri ! Et puis mon père meurt et je rentre dans une rage qui dure deux ans. Il m'a rayé de sa vie et je dois entamer une procédure judiciaire. Pendant cette période, je perds contact avec le monde de l'édition. Je ne dessine plus, bloqué dans mon élan créatif. Il faut que commence la grève des employés de l'Association, qui aboutit au départ de Menu, pour que je me remette vraiment à dessiner. Comme je n'avais rien à faire durant la grève, je me suis mis à dessiner sur les enveloppes des commandes. J'envoyais des enveloppes originales aux adhérents. J'ai du en faire 400. Ce qui énervait profondément Menu car il trouvait que c'était « contre-productif ». Plus il désapprouvait mon attitude, plus je mettais du cœur à l'ouvrage. C'est devenu une habitude que j'ai cultivée jusqu'à mon départ en février dernier.

Pouvez-vous décrire cette bande dessinée abstraite que vous projetez d'écrire ?
Je veux me servir du média bande dessinée pour monter en série une suite de dessins que j'aurais sélectionnés parmi les milliers que j'ai réalisés ces dernières années, souvent le soir, souvent défoncé, durant des périodes de désespoir où j'étais capable, de manière compulsive, de tomber presque 30 images par jour, sur des feuilles de papier standard avec des outils rudimentaires, comme le feutre ou le poska. Ce qui implique que cette suite d'images retranscrira une sorte de journal intime qui ne reposera pas sur les outils traditionnel de la bande dessinée, à savoir qu'il n'y aura pas de descriptifs de scène, pas de personnage. Ce récit sera abstrait et personnel, la perception du lecteur comptera autant que l'intention – ou l'inconscient – de l'auteur.

Chez L'Association, ces dernières années, on a vu fleurir des livres expérimentaux semblables, comme *Chronographie* de Dominique Goblet et sa fille.
Oui, c'est vrai, Aujourd'hui, Jean-Christophe Menu pourrait probablement le faire mais sa nouvelle structure éditoriale n'a plus les fonds. Et puis, aucun livre comme celui que je veux faire n'existe vraiment. Ce que je reproche au Goblet, que j'aime beaucoup par ailleurs, c'est d'être un fac-similé du carnet de dessins qu'elle a réalisé avec sa fille. Elle n'est pas passée par un travail de sélection, de composition, d'organisation, de maquette. Dans mon cas, ce n'est pas possible car j'ai accumulé au

> ***"Ce récit sera abstrait et personnel, la perception du lecteur comptera autant que l'intention de l'auteur."***

cours de ces dernières années plus de 1000 dessins. Je vais donc devoir sélectionner et fabriquer le récit *a posteriori*. Seul un travail d'organisation en bande dessinée va rendre cette suite intelligible, lui donner un sens. Par exemple, je pense réduire, comme Étienne Lecroart le fait dans ses exercices oubapiens, l'échelle des dessins à mesure qu'une période se termine, pour faire comprendre au lecteur qu'il en existe beaucoup plus. Ce travail de dessin a été pour moi une forme d'exutoire. Le lire n'expliquera pas ma vie en détails, mais permettra à l'observateur attentif de repérer les symboles, les moments plus heureux que d'autres. Mêmes les périodes d'inactivité seront notifiées : si je n'ai pas dessiné pendant deux ans ce sera indiqué. J'y inclurai des dessins ratés quand c'est nécessaire car je ne veux pas cacher mes moments d'échec. C'est une autobiographie inconsciente que seul moi pourrai vraiment comprendre, dont je ne veux pas donner les codes, mais qui offrira, je pense, de nombreuses interprétations à ceux qui accepteront de jouer le jeu.

Pourquoi rééditer aujourd'hui *La Chute vers le haut* chez The Hoochie Coochie?
J'ai parlé à l'éditeur de mon livre abstrait. Il avait envie de l'éditer. Finalement, j'ai présenté le projet au comité éditorial de L'Association qui l'a accepté. Il est plus logique qu'il soit édité là-bas. Comme on parlait dans le même temps de la réédition de *La Chute vers le haut*, on a concrétisé cette idée. Ils ont fait un super boulot à partir du bouquin d'origine en le re-scannant entièrement, vu que je n'ai plus les originaux… puis en les détramant, ce qui représente un travail de taré. Quand ils m'ont proposé les premières maquettes de couverture, comme je n'étais pas convaincu, ils m'ont poussé à dessiner une nouvelle couverture et ils avaient raison. Très honnêtement, je ne me pensais pas capable de redessiner dans le style de cette époque. C'est revenu assez facilement… Ce n'est pas un livre dont j'ai honte. N'oublions pas que j'avais 23 ans quand j'ai fait cet album. ◆

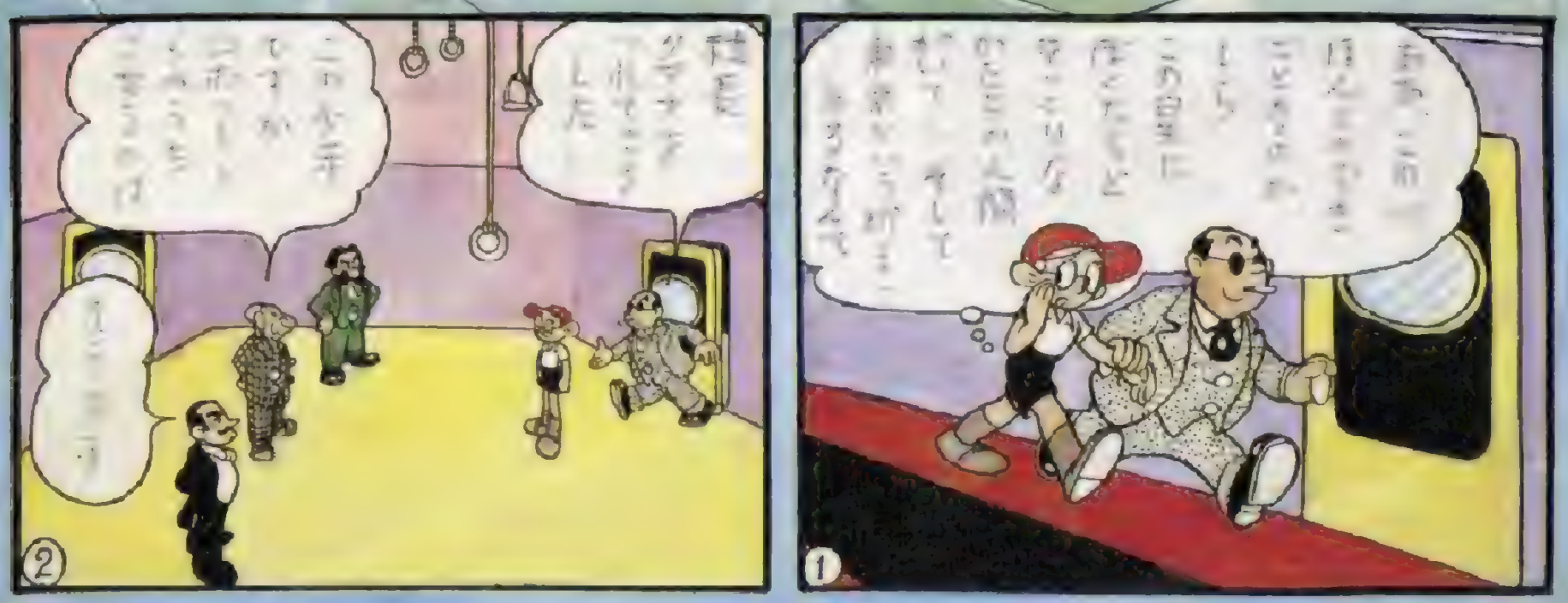
©Mokeit

La Chute vers le haut, disponible aux éditions The Hoochie Coochie.

©The Hoochie Coochie / Mokeit / 2014

TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka © 2014 by Tezuka

CAPTAIN ATOM
キャプテン・アトム



Makoto Tezuka

LA CRÉATION DU MANGA MODERNE

Osamu Tezuka est le père du manga moderne, de l'animation japonaise et le créateur de centaines de personnages cultes. Portrait du plus célèbre auteur de bande dessinée japonaise par son fils.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN

Osamu Tezuka est plus célébré au Japon qu'Hergé ne l'est en Europe. Monument national, il a articulé, dans son œuvre gargantuesque de plus de 200 000 pages, une vision politique et humaniste, réconciliant le Japon meurtri d'après-guerre avec le monde contemporain, les victimes d'Hiroshima avec l'espoir d'un futur où le nucléaire alimenterait le cœur d'un robot à la silhouette de petit garçon. Au chevet de son pays, Tezuka trouva les mots et les dessins pour creuser au plus profond de la psyché nippone, maniant dessins adultes et enfantins, contes graves et grandes épopées allégoriques. Sa toute première bande dessinée, *La Nouvelle Île au Trésor*, inédite en France et historiquement considérée comme l'œuvre qui a fait basculer la bande dessinée japonaise dans sa période moderne, va être enfin publié en juin dans une version révisée par ses soins dans les années 1980 aux éditions Isan Manga. Pour l'occasion, *Kaboom* est parti à la rencontre du fils, légataire universel de l'œuvre. Makoto Tezuka (né en 1961) offre ici un portrait intime, entre anecdotes et jugement critique mûrement pesé, qui permettra aux profanes comme aux érudits de redécouvrir l'un des piliers de la bande dessinée du XX^e^ siècle. Pour mieux en mesurer l'importance.

Quel rôle a joué votre père, Osamu Tezuka, dans la bande dessinée japonaise ?
Mon père a structuré la bande dessinée japonaise contemporaine tant sur le plan artistique qu'économique. D'un point de vue artistique, il est le créateur de la forme moderne qu'on appelle le "story manga". Il faut comprendre que lorsque mon père publie son premier livre, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la bande dessinée n'existe que sous la forme de récits courts en trois à quatre cases, ou de récits pour la jeunesse. Mon père introduit la forme longue et feuilletonesque qui a toujours cours aujourd'hui, avec une narration dynamique qui s'inspire du cinéma pour créer de la continuité narrative entre deux cases. Il s'attaque également à une diversité de sujets ignorés jusqu'alors, et démontre que le média est sous-exploité. Tous les auteurs qui le suivent vont s'inscrire dans cette révolution. L'œuvre de mon père est le socle à partir duquel chacun développe son style et son œuvre. Sur le plan économique, mon père crée et organise une chaîne financière viable dans les années 60, en étant à l'initiative du premier studio d'animation et de la première série télévisée, adaptée de sa bande dessinée la plus populaire, *Astro Boy*. Le succès sans commune mesure de sa diffusion a permis de structurer un cycle de transformation éditorial inédit : un manga à succès doit être décliné en série animée pour devenir encore plus populaire. Donc voilà, mon père est à l'origine du manga moderne.

MAKOTO TEZUKA
"D'un point de vue artistique autant qu'économique, mon père a structuré le manga contemporain."

À quoi ressemblait une journée de travail de votre père ?
Il ne dormait guère plus de trois heures par nuit, et nous n'avions pas beaucoup

TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka © 2014 by Tezuka Productions

J'AI PROMIS À SHIBUGAKI QUE JE COMBATTRAI SKUNK
VOUS AVEZ FAIT BEAUCOUP D'EFFORTS, MAIS MOI, JE NE POUVAIS PAS ME CONTENIR DAVANTAGE.
JE REFUSE !
NON, ASTRO. TU DOIS RESTER À L'ÉCART DE CETTE AFFAIRE !
TU NE MESURES PAS QUELLE STRATÉGIE NOUS AVONS DÛ DÉPLOYER POUR METTRE LA MAIN SUR SKUNK ! ET MAINTENANT, TOUS CES EFFORTS S'AVÈRENT VAINS...
NON SEULEMENT TU NOUS AS TOUS MIS EN DANGER, MAIS DE PLUS, MAINTENANT, QUI SAIT SI NOUS POURRONS JAMAIS RÉCUPÉRER L'HOMME ÉLECTRIQUE ?
SKUNK DOIT BIEN RIGOLER EN CE MOMENT EN PENSANT À CE QUI EST ARRIVÉ.
... MES YEUX SERAIENT, EN CE MOMENT, ÉMBUES DE LARMES.
SI JE POUVAIS, MOI AUSSI, PLEURER COMME LES HUMAINS...
SI TU CONTINUES À JOUER L'ENFANT CAPRICIEUX, JE VAIS DEVOIR ENDOMMAGER TON CERVEAU ÉLECTRIQUE.
IL N'Y A AUCUN RISQUE QUE CELA ARRIVE... PAR CONTRE...
PROFESSEUR, PENSEZ-VOUS QUE L'HOMME ÉLECTRIQUE PUISSE DEVENIR FONCIÈREMENT MAUVAIS ?
LES HOMMES AUSSI VILS QUE SKUNK SONT HEUREUSEMENT RARES.
J'AI DE LA PEINE POUR LUI, MAIS CE N'EST PAS UNE AFFAIRE QU'UN GARÇON PUR ET INEXPÉRIMENTÉ COMME LUI PEUT RÉSOUDRE.

CI-CONTRE
Osamu Tezuka a implanté durablement une vision du futur dans la psyché japonaise.

sûr les productions basées sur les bandes dessinées de mon père, mais également de nombreuses autres séries, et notamment *Les Moomins*, dont j'étais fan. Je me suis donc rendu plusieurs fois dans ce studio pour observer leur travail. Comme je connaissais parfaitement la série, je remarquais immédiatement les erreurs et les signalais à l'équipe. Rien ne me rendait plus triste que lorsqu'elles étaient condamnées à rester à cause des délais à tenir pour la diffusion télévisée. C'est mon premier souvenir fort : la découverte que même dans les studios d'animation de mon père, la créativité devait parfois plier devant les contraintes industrielles. Ma première déception face au monde des adultes.

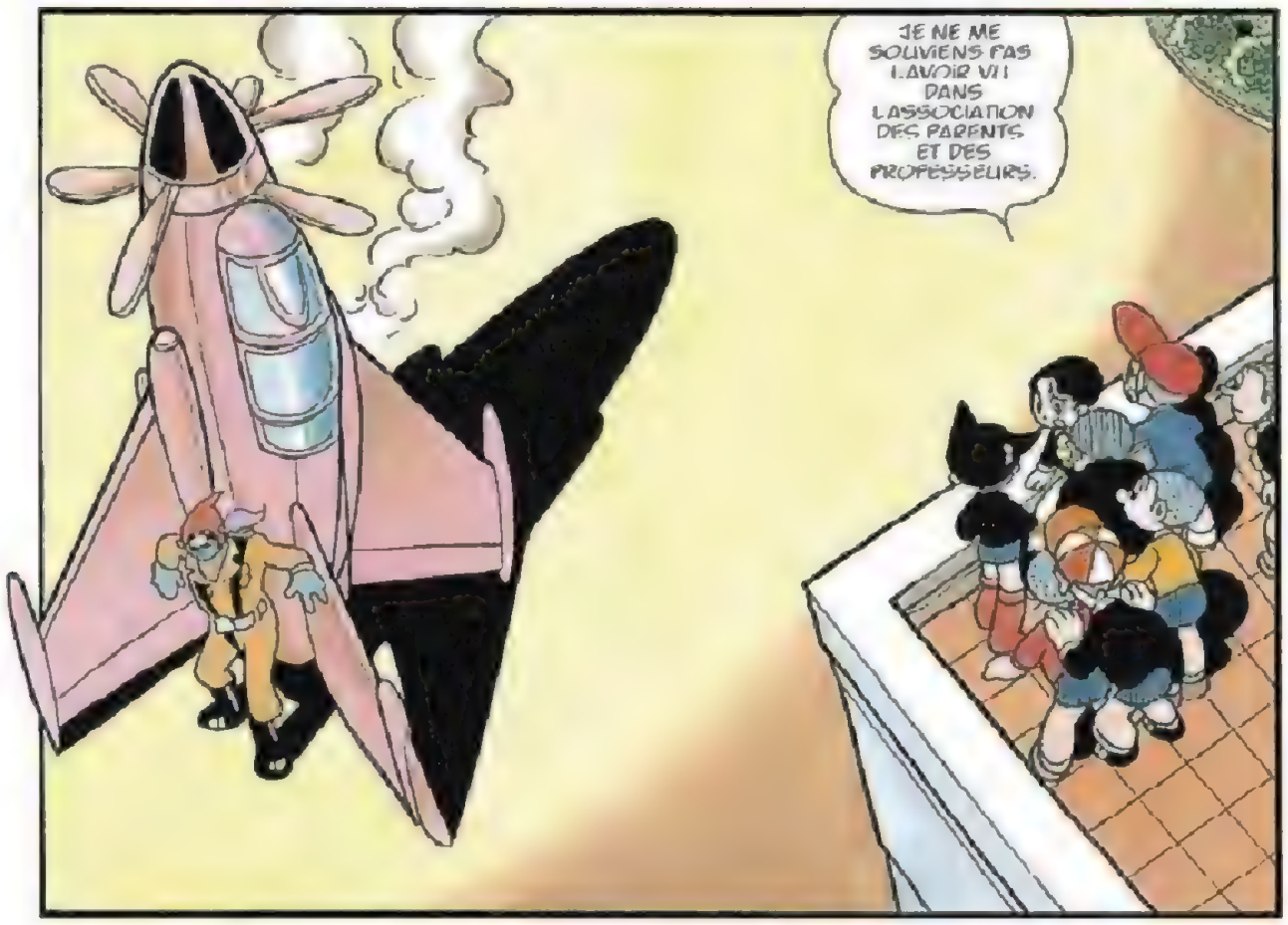
Comment envisagez-vous la valorisation de l'héritage de votre père ?
Il a crée environ 700 histoires, et plus de 1000 personnages. L'important est de perpétuer cet héritage. Sans exagérer la situation, la difficulté est de trouver le bon équilibre entre l'œuvre originale, qui peut parfois souffrir du travail du temps, et des reprises plus modernes et contemporaines qui ont le mérite de garder un éclairage sur le travail de mon père, mais sous une forme altérée. Pour moi, le modèle de reprise idéale, c'est *Shakespeare* par Akira Kurosawa. C'est exactement le genre d'ambition que j'ai en tête avec un projet comme la reprise d'*Astro Boy* par Naoki Urasawa (voir *Kaboom* n°2) dans la série *Pluto* (éditions Kana). C'est très délicat comme démarche :

de moments familiaux en dehors des repas. Nous n'avions pas vraiment l'autorisation de le déranger, mais lisions et regardions évidemment ce qu'il créait. En tant qu'enfants, nous n'osions pas trop émettre de commentaire ou échanger sur ce sujet avec lui. Dans les familles japonaises, à l'époque, les discussions ou les débats trop complexes étaient de toute manière prohibés, ce n'était pas dans les habitudes. Je pouvais clairement lire sur son visage le bonheur et la fierté de nous voir lire ses livres, mais il restait mutique. Et lorsqu'il me voyait dessiner, il me donnait quelques conseils techniques sur tel ou tel problème, mais rien de réellement profond sur la création. Ce que je peux dire, c'est que la vie de famille et la vie professionnelle étaient liées. À cette époque, son bureau était installé dans notre maison, et nous vivions au milieu de ses assistants et de ses éditeurs. Du coup, j'échangeais surtout avec les assistants ou avec les éditeurs juniors, quand j'avais besoin de conseils ou de satisfaire ma curiosité.

Quel souvenir gardez-vous de ce monde du travail ?
À l'école primaire, quand j'avais environ dix ans, le studio d'animation était installé à coté de la maison. Il s'y développait bien

TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka
© 2014 by Tezuka Productions

TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka © 2014 by Tezuka Productions



© 2014 by Tezuka Productions

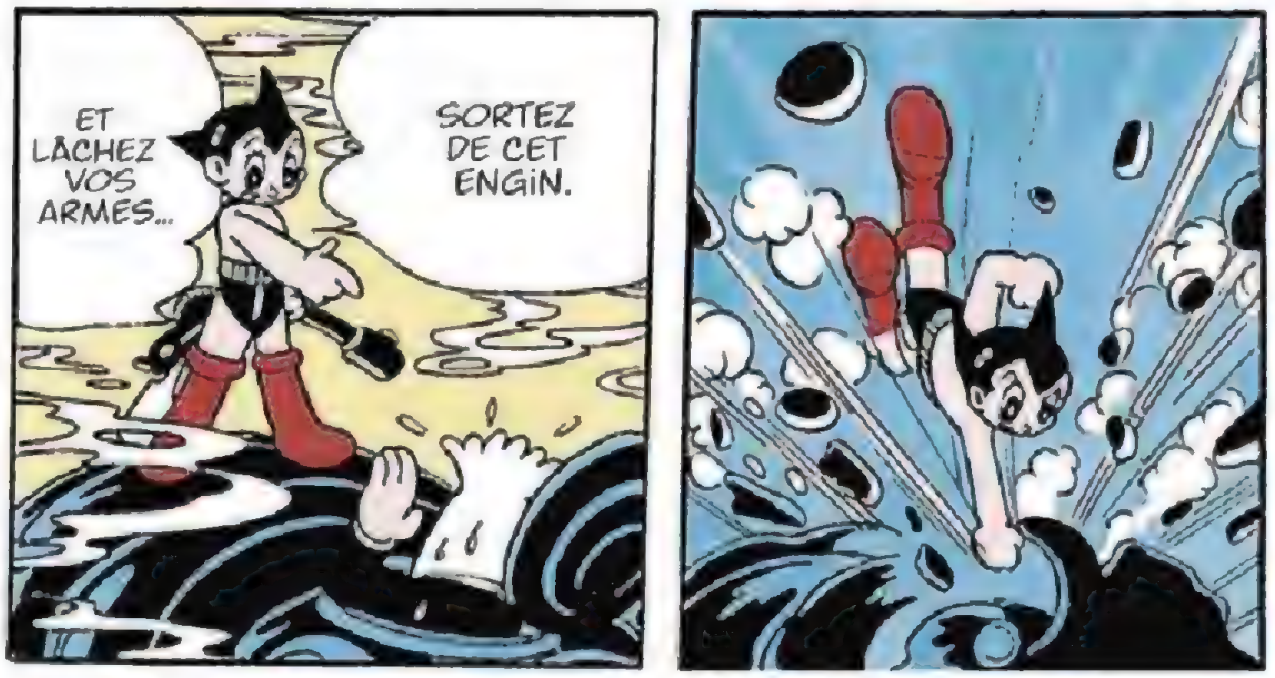
KM
UNE CARTE AU TRÉSOR !
UN TRÉSOR !!
AH, CE SERAIT BIEN QU'IL Y AIT VRAIMENT UN TRÉSOR...
UN TRÉSOR QUI AURAIT ÉTÉ ENTERRÉ PAR DES PIRATES... ET LEUR CHEF S'APPELLERAIT BOAR UN VRAI DIABLE DES MERS.

CI-DESSUS
La *Nouvelle Ile au Trésor*, ou la révolution narrative initiée au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

"Le cinéma français lui faisait forte impression : Jean Renoir ou Marcel Carné l'ont considérablement influencé."

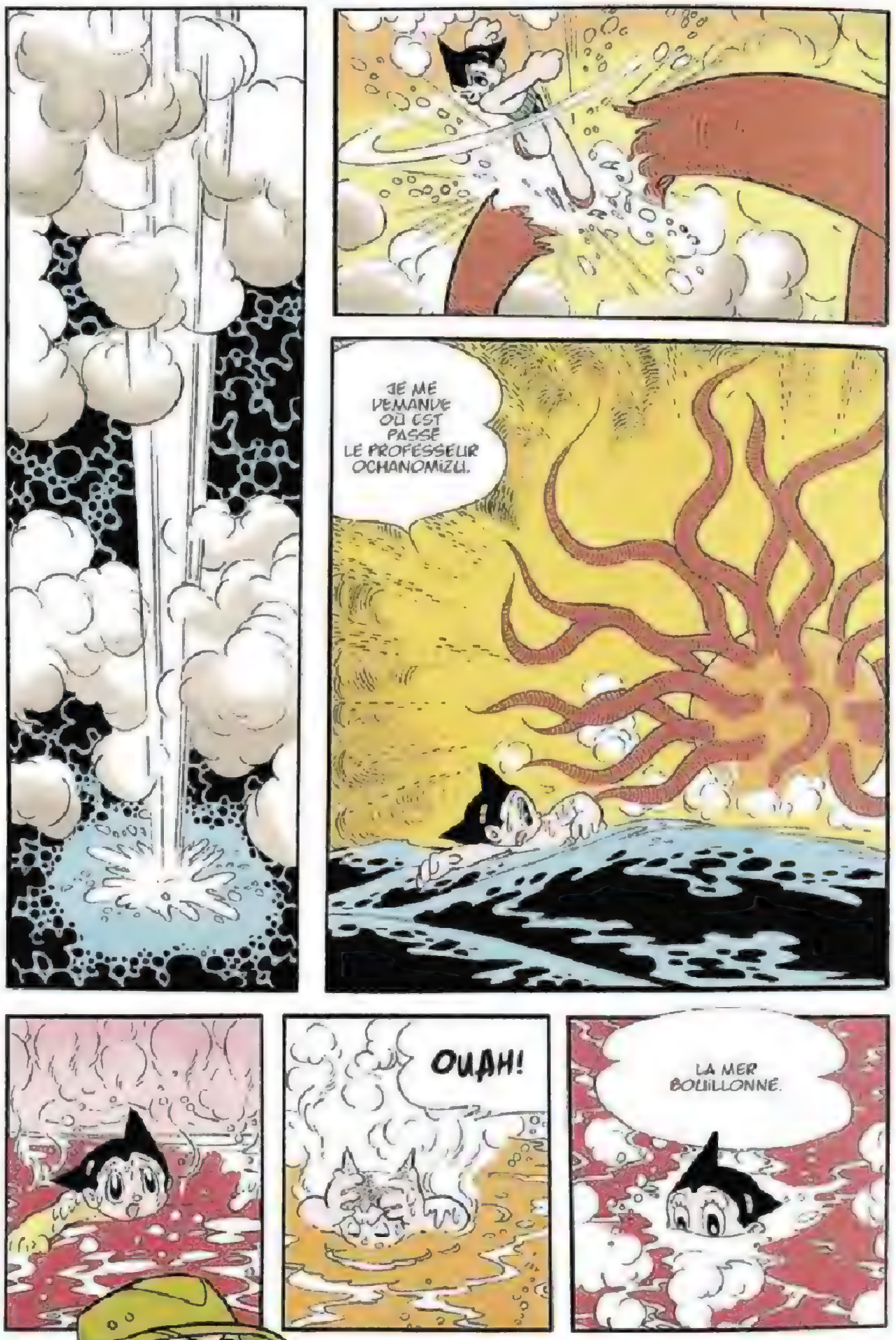
Astro est le personnage le plus célèbre créé par mon père, une véritable icône, et je le confie à un auteur qui développe une vision très forte de ce que doit être l'écriture. Au début des négociations, Naoki Urasawa proposait d'ailleurs de reprendre *Astro Boy* en imitant le style de mon père, mais cela ne représentait aucun intérêt à mes yeux. Il fallait que ce soit une reprise développant son propre style. Durant les cinq ans que dura la série, nous échangions à chaque épisode. J'occupais un peu le rôle de conseiller technique. J'essaie toujours de m'investir dans les reprises que je confie aux auteurs modernes.

Quelle relation entreteniez-vous avec votre père ?
Il était gentil et doux, en tant que père comme avec son entourage. Les génies sont souvent décrits comme irascibles et difficiles à vivre, mais je n'ai jamais vu ça chez mon père. Il m'inspirait énormément, au point que je me suis fixé comme objectif de commencer ma carrière de réalisateur autour de 18 ans, comme lui à ses débuts d'auteur de bande dessinée. Et j'étais bien avancé dans mon parcours lorsqu'il est mort. Certes, nous avons toujours évité d'échanger au sujet de nos créations personnelles, et préférions aborder les questions critiques à travers les films que nous avions vus. Je me souviens par exemple de notre première visite d'Hollywood, en 1977, alors que *Star Wars* et *Rencontre du troisième type* venaient de sortir. Nous préférions tous les deux le film de Spielberg, surtout la première partie, mieux maîtrisée, plus mystérieuse. Je me souviens qu'il n'aimait pas David Lynch, contrairement à moi. Il préférait Godard à Truffaut, qu'il appréciait peu au fond. D'une manière générale, le cinéma français lui faisait forte impression : les classiques comme Jean Renoir ou Marcel Carné l'ont considérablement influencé, cela pouvait se deviner à sa manière d'en parler. Il faut dire que dans l'immédiat après-guerre, les cinémas américain et français étaient massivement importés, et très populaires au Japon. Globalement, mon père avait plus d'affection pour la culture française.



TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka © 2014 by Tezuka Productions

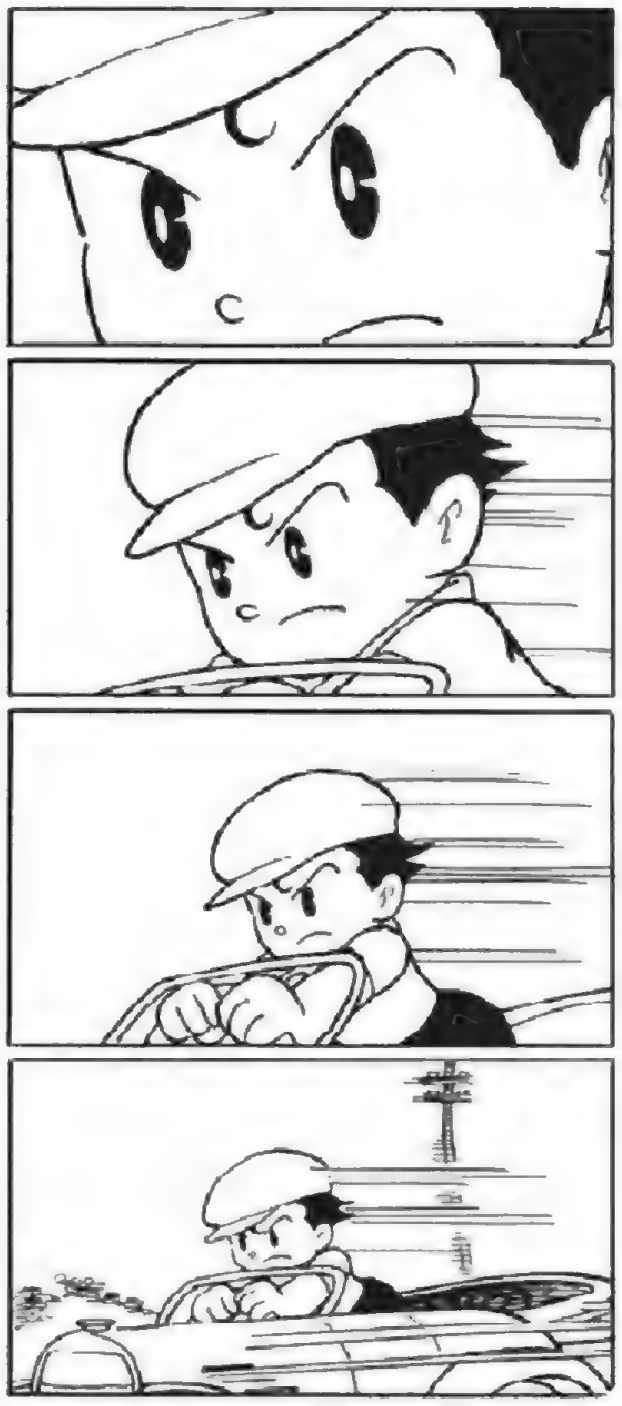
TETSUWAN ATOMU by Osamu Tezuka © 2014 by Tezuka Productions



Quel artiste perceviez-vous en lui à travers votre relation?
Les seuls conseils que prodiguait mon père avaient trait à la dimension personnelle de la création, au plaisir essentiel qu'on devait en retirer. Et son principal désir était de séduire le public et de l'amuser, il y portait une grande attention. Je me souviens qu'il ne se reconnaissait pas forcément dans les intentions complexes que lui prêtaient certains lecteurs ou critiques. Ces motivations semblaient plus simples, à l'écouter : divertir, transmettre des valeurs universelles, et surtout chercher de nouvelles formes, inventer, innover dans la structure du récit. Comment faire passer tel gag, faire ressentir telle peur. L'innovation formelle, voilà ce qui l'amusait vraiment, et le préoccupait aussi, par rapport à son statut de géant. Rien ne l'agaçait plus qu'un dessinateur contemporain qui cessait de s'inscrire sagement dans son sillon formel pour se mettre à innover. Il devenait alors terriblement jaloux et créait immédiatement une nouvelle série en imitant le style de cet auteur pour ne pas se laisser dépasser. Il suivait ainsi tout ce qui se créait autour de lui, lisait beaucoup de mangas, par plaisir mais également par souci de veille artistique. Rester numéro un devenait très dur vu le nombre de petits nouveaux qui débarquaient sans cesse. Le succès des ventes de ses contemporains l'exaspérait également lorsqu'elles excédaient les siennes. L'année de la sortie d'*Astro Boy*, par exemple, Mitsuteru Yokoyama, influencé par le manga de science-fiction de mon père, *Metropolis*, a créé un robot appelé Tetsujin 28 Gô, qui est rapidement devenu aussi populaire que lui, voire plus. Mon père n'arrêtait pas de s'en plaindre, des années durant, à la maison, en privé. Le plus drôle, c'est qu'en public il se montrait au contraire encourageant et élogieux. Beaucoup de gens connaissaient ce trait de caractère, mais au fond cette jalousie et cette peur de tomber dans l'oubli ont été de vrais moteurs de création, qui l'ont pour beaucoup poussé à multiplier les séries en parallèle, à inventer et à varier les esthétiques. Il était capable de conjuguer une quinzaine de styles différents, et peut-être que sans cette angoisse il ne se serait jamais autant réinventé.

Supportait-il facilement la critique?
Comme une immense majorité des mangakas s'est engouffrée dans le sillage de mon père, peu osaient se montrer critiques, même s'il n'hésitait pas, lui, à désapprouver le travail de certains. Le seul artiste qui s'est montré ouvertement critique, et qui l'est resté toute sa carrière, c'est Hayao Miyazaki. Même si dernièrement, et pour une raison que j'ignore, il s'est apaisé et a déclaré dans une interview s'être montré trop dur. De toute façon, ses critiques n'ont jamais porté sur la création ou l'artistique, mais se situaient plutôt à un niveau social, à cause des nombreuses

© 2014 by Tezuka Productions



rumeurs et des témoignages de ses collègues, à l'époque où il débutait lui-même dans l'animation aux studios de la Tôei. C'était les débuts de la diffusion d'*Astro Boy*, et la pression qui régnait dans les studios Mushi semblait écrasante. Il y avait un travail fou, nombre d'animateurs se plaignaient des conditions de travail et démissionnaient pour rejoindre la concurrence. Ainsi, Hayao Miyazaki a toujours publiquement refusé d'attribuer l'émergence de l'animation japonaise au travail de mon père, parce qu'il préférait valoriser le travail d'équipe, et non la création individuelle. Au fond, les plus critiques, ce sont toujours les lecteurs. Je me souviens, quand Ôtomo (voir *Kaboom n°1*) a créé *Akira* (éditions Glénat), que le public a commencé à dire : "C'en est fini du style Tezuka. L'avenir du manga,

> ***"Rien n'agaçait plus mon père qu'un dessinateur qui se mettait à innover. Ça le rendait jaloux !"***

c'est Ôtomo". Agacé, lorsqu'on lui posait la question, mon père avait pris l'habitude de répondre qu'il pouvait tout à fait dessiner les mêmes images qu'Ôtomo. Et d'ajouter avec humour : "Je vois bien Ôtomo, dans dix ans, faire le même commentaire que moi au sujet de celui qui signera sa soi-disant fin". Il s'avère que dans le dernier volume d'*Akira*, Ôtomo remercie mon père, alors que celui-ci était déjà mort. Ce remerciement, à l'évidence, n'était pas directement pour lui, mais bel et bien pour les lecteurs de sa série. Ôtomo et Tezuka, même s'ils ne se connaissaient pas vraiment, se côtoyaient plus ou moins à travers leur lien avec Mœbius, qui exerçait, sous des formes différentes, une influence sur eux. C'est dingue de penser que quand Mœbius est venu pour la première fois au Japon, mon père s'est plié en quatre pour s'occuper de lui personnellement. Il lui a servi de guide durant tout son séjour, et ensuite ils n'ont plus jamais rompu le contact.

Quels rapports professionnels entretenait votre père avec le cinéma?
Les deux réalisateurs qui se sont vraiment intéressés à son travail sont Akira Kurosawa et Stanley Kubrick. Tous deux lui ont proposé un poste de directeur artistique. Kubrick sur *2001 : l'Odyssée de l'espace*. Mais mon père, bien qu'excité par le projet, n'était vraiment pas disponible puisqu'il venait de lancer son studio d'animation. Or Kubrick lui demandait de s'installer à Londres pour deux ans. Akira Kurosawa, lui, voulait travailler avec mon père à l'adaptation d'une nouvelle d'horreur d'Edogawa Ranpo qui devait se tourner en Russie. Hélas, alors que mon père et Kurosawa étaient tous les deux partants, le projet s'est enlisé car la production n'arrivait pas à trouver d'investisseurs. Du coup Kurosawa a préféré lancer un autre film, au financement plus solide et tourné au Japon : *Kagemusha*. Kurosawa et mon père avaient à cette époque bâti une solide confiance réciproque, et Kurosawa a envoyé le script de *Kagemusha* à mon père pour lui demander son avis. Les enfants de Kurosawa, avec qui je suis

© 2014 by Tezuka Productions

CI-DESSUS
Osamu Tezuka et son fils.

ami, m'ont d'ailleurs confié que leur père détestait les mangas et qu'il ne lisait que du Tezuka. J'ai moi-même fait un documentaire sur Akira Kurosawa, et il m'a dit en privé : "En abandonnant le génie de ton père à la bande dessinée, nous avons vraiment signé le début du déclin du cinéma japonais. Nous aurions dû nous battre pour le faire rester dans le cinéma."

Qu'incarne *Astro Boy* aujourd'hui au Japon ?
Astro Boy incarne la vision particulière du futur tel que mon père l'envisageait. Et il est devenu, avec le temps, une mascotte nationale qui symbolise l'imaginaire de notre pays. Cette création s'est implantée si profondément dans la psyché japonaise que toute la robotique, par exemple, se construit chez nous autour de l'image humanoïde d'un petit enfant, alors qu'aucune démarche scientifique ne l'exige ! Pour mon père, *Astro Boy* était son œuvre la plus importante, ne serait-ce que parce qu'il y a travaillé plus longtemps que sur ses autres séries. Ses changements de position vis-à-vis de la modernité, de la science, du nucléaire, de l'humanité, se sont reflétés tout au long de son écriture. *Astro Boy* incarne la modernité du manga, une certaine promesse du Japon de demain et toute la complexité de l'humanisme de mon père. ◆

La Nouvelle Île au Trésor, à paraître en juin aux éditions Isan.

© Simon Roussin & Monsieur Toussaint Louverture

Simon Roussin

LES PAYS IMAGINAIRES

En à peine quelques années, Simon Roussin a déjà construit une œuvre d'une surprenante cohérence, revisitant à chaque livre des genres aussi variés que le conte, le western ou le film noir. Entretien avec un jeune auteur des plus talentueux.

— PROPOS RECUEILLIS PAR VICTOR MAAS —

Qu'il passe par la bande dessinée ou le livre jeunesse, par la revue *Nyctalope* ou celle de Nobrow Press, par des couvertures de romans ou des affiches, le trait de Simon Roussin est singulièrement réjouissant. Avec son graphisme, ses couleurs et ses univers référencés, l'auteur questionne depuis ses débuts notre rapport aux genres les plus usités. En s'intéressant à des temps et à des pays lointains, Roussin semble nous ramener vers le doux souvenir de lectures pas si éloignées, en mêlant le familier à l'inexploré, le rudimentaire au sophistiqué, le regard distancié de l'adulte à l'émerveillement et à la curiosité de l'enfant, invité à voyager à bord d'une œuvre édifiante et pleine de promesses. « *Le pays imaginaire / Est plein d'aventures / Mais sans le mystère / Il n'y a pas de futur / Et de tes mensonges / J'ai la clé des songes* ». Le morceau de Bertrand Burgalat ferait sans doute ici une bande-son fort à propos.

Votre usage du feutre frappe immédiatement à la lecture de vos deux premiers livres, *Robin Hood* et *Lemon Jefferson et la grande aventure* (éditions 2024). Pourquoi avoir choisi cette technique dont le rendu apparaît *a priori* plutôt imprécis ? Souhaitiez-vous aller vers un rendu que l'on pourrait qualifier de rudimentaire, d'enfantin ?
Robin Hood était ma toute première bande dessinée. Je voulais alors travailler autour d'une histoire et de personnages connus de tous, jouer autour de la légende, de la figure héroïque. Je remplissais mes carnets de croquis préparatoires avec des feutres, et quand est venu le moment de choisir la technique, j'ai décidé de les garder. J'avais envie de faire une bande dessinée aux couleurs vives, dans l'esprit des vieux *comics* américains (dont je reprenais aussi le principe du récit chapitré). Et surtout, comme je parlais d'un héros lié à l'enfance, le feutre était en complète cohérence avec mon propos. Quand j'étais petit garçon, je passais beaucoup de temps à dessiner des histoires, et grâce au feutre j'ai pu retrouver un peu de ce plaisir-là. Il y a un rapport physique aux outils (le papier, le choix instinctif et limité des feutres, les marques de couleurs sur les doigts) qui renvoie à un plaisir d'enfant.

Vous semblez assez détaché de cette recherche d'académisme du dessin d'enfant : le feutre peut « baver » sur les noirs, et vous montrez délibérément des traces, comme s'il s'agissait d'une signature, de repentirs clairement assumés. Y a-t-il ici une recherche particulière ?
Il m'est arrivé d'animer des ateliers avec des enfants, et alors qu'ils devaient colorier au feutre mes dessins à la ligne, ils devenaient soudain paniqués à l'idée de « remplir » un tronc d'arbre avec une autre couleur que le marron, le sol avec autre chose que du vert !

SIMON ROUSSIN
"Il y a avec le feutre un rapport physique aux outils qui renvoie à un plaisir d'enfant."

© Simon Roussin / Éditions 2024 / 2014

CI-DESSUS Image inédite, extraite des *Ailes brisées* (à paraître aux éditions 2024).

Dans *Robin Hood*, ma technique était encore très rudimentaire. Elle se limitait principalement à remplir des zones en aplats. Je découvrais les effets de superposition, les bavures avec le noir de la ligne à l'encre. Mon dessin aussi était différent, je crois qu'il a beaucoup changé depuis. Il était plus « brut », plus maladroit. Et finalement, je m'étonnais au fur et à mesure de la conception du livre de voir tout ce que le feutre permettait. Quand j'ai décidé de reprendre le feutre pour *Lemon Jefferson* (plus d'un an s'était écoulé où, avec plus ou moins de réussite, j'avais essayé d'autres techniques), j'ai souhaité pousser un peu plus loin encore ma pratique du feutre. J'essayais alors de m'en servir pour des ambiances de lumières, de fumées, en multipliant les superpositions et les effets. Il ne fallait pas refaire la même chose que pour *Robin Hood*, mais essayer au contraire de trouver de nouvelles astuces. C'est aussi pour cette raison que j'ai refait plus tard un livre au feutre, *Le Bandit au colt d'or* (éditions Magnani), parce que j'y voyais l'occasion d'essayer de nouvelles choses. Le trait pouvait venir en même temps que la couleur ou bien après, ou même disparaître. Je rajoutais du blanco pour les effets de détonations et de neige, et je pouvais construire de grandes images en double-page plus expressives.

Mon changement de technique vient principalement de mon besoin de ne pas m'ennuyer, de ne pas me répéter dans le travail. Il est facile de se voir coller une étiquette et je ne veux pas être « celui qui fait du feutre », en tout cas, pas uniquement. J'ai toujours choisi ma technique en rapport avec une intention. Quand je fais une bande dessinée ou un livre illustré autour de thèmes liés à mes lectures enfantines (récit d'aventures, western), le feutre est cohérent avec ces choix. Quand j'imagine *Heartbreak Valley* (éditions 2024), qui devait être un hommage au film noir, au mélodrame américain, je ne pouvais que le réaliser dans un clair obscur contrasté. Pour mon prochain livre, *Barthélémy, l'enfant sans âge* (à paraître aux éditions Cornélius), qui est une histoire tout en *strips*, j'ai voulu travailler avec la gamme de teintes des vieux imprimés, noir, rouge et vert. Mais je n'ai pas abandonné le feutre pour autant. Je l'utilise encore régulièrement pour des dessins de scènes de cinéma ou pour des illustrations de commande. Pendant mes études, j'ai aussi appréhendé la sérigraphie et la conception d'images par la superposition de couleurs limitées. C'est un procédé que j'aime tout particulièrement, et que j'applique souvent à mes travaux de commande, par exemple. Je crois qu'il est important de ne pas rester figé. Même si au fond les changements ne sont pas significatifs, il me semble nécessaire

> *"Il me semble nécessaire de questionner son dessin et de ne jamais s'en satisfaire."*

de toujours tenter de nouvelles choses, de questionner son dessin et de ne jamais s'en satisfaire. En ce moment, je commence un livre où j'applique ma technique du feutre à une impression en tons directs, en couleurs limitées et en superpositions. Je mélange des traces de feutres, des lavis, avec des aplats et des personnages cernés.

La différence de rendu d'un livre à l'autre est assez frappante : autant le papier paraît assombrir *Robin Hood*, autant *Lemon Jefferson* est brillant, lumineux. Comment le passage à l'impression agit-il à vos yeux sur votre travail ?
Robin Hood était lisible en ligne sur le site Grandpapier quand L'employé du Moi m'a proposé d'en faire un livre. C'était ma première expérience éditoriale, je n'avais aucune idée de ce que pouvait donner l'impression. Les couleurs originales sont très vives, parfois fluo, il est très difficile d'y être fidèle avec une impression offset. Pour *Robin Hood*, ce sont mes propres scans qui ont été imprimés. Quand s'est posée la question de faire *Lemon Jefferson*, nous avons beaucoup travaillé avec les éditions 2024 pour essayer d'être le plus fidèle possible aux originaux. Chaque page a été retouchée pour rendre au mieux l'éclat du feutre. Même si j'attache de l'importance à mes originaux, pour moi seule l'œuvre finale compte vraiment. J'ai la chance d'être édité par des gens qui se posent très tôt la question de l'objet livre, de son format, du papier et de l'impression. C'est une étape qui me paraît cruciale, et qui vient presque en premier dans ma conception d'un livre. Pour moi, un projet peut être déclenché par une simple envie d'objet : un grand format, un livre de *strips* à l'italienne, un livre illustré, une bande dessinée…

On remarque dans *Les Aventuriers*, ou sur votre illustration pour la couverture du roman *Le Linguiste était presque parfait*, l'absence de trait. Blexbolex (voir *Kaboom* n°1) disait l'avoir abandonné parce que le trait le gênait, il ne savait plus s'il encrait « trop à l'intérieur ou trop à l'extérieur », et cherchait à figurer le cerné autrement. Est-ce un problème que vous avez vous-même pu rencontrer ?
Pendant longtemps, je me servais de la couleur et du feutre pour « cacher » mon trait. J'ai toujours eu du mal à assumer

© Simon Roussin / Éditions 2024 / 2011

> *"Pendant longtemps, je me servais de la couleur et du feutre pour « cacher » mon trait."*

vraiment ce seul trait à la ligne, que je trouvais un peu malhabile. Le feutre était pratique pour ça, on retenait plus la mise en couleurs que le trait en lui-même. C'était la même chose pour mes images en sérigraphie. Aujourd'hui, j'ai moins de problèmes avec mon tracé, même si je ne suis pas encore prêt à faire une histoire entière en noir et blanc, sans gris. Pour mes images comme la couverture du *Linguiste*, ou du prochain roman de David Carkeet, *Une putain de catastrophe*, je pars toujours d'un dessin au trait sur papier. Il constitue la première étape de travail, le support de base que je vais transformer. Je remplis les formes en couleur, rajoute des textures, d'autres traces de feutre, puis je laisse apparaître le trait à quelques endroits, ou bien je le fais disparaître. Mais je reste encore très attaché à la ligne, en tout cas pour les livres de bandes dessinées. Disons que je l'abandonne (quoique « abandonner » ne soit pas le terme exact, puisqu'elle reste constamment « sous » la couleur) plus volontiers pour des images plus immédiates, des affiches ou des couvertures de livres.

Ressentez-vous l'influence d'auteurs issus de la Ligne claire ? Vous intéressez-vous au dessin contemporain, et plus

© Magnani, 2013

> *"Le récit de genre me permet de mélanger mes obsessions et de les cacher sous un système de récit codifié."*

généralement à un dessin pouvant être déconnecté de la narration ?
Parmi les auteurs non contemporains dont les travaux m'inspirent (dans le sens où ils me donnent envie de faire de la bande dessinée), je pourrais citer Tillieux, Jijé, Hergé évidemment, Milton Caniff ou Yves Chaland. C'est vrai que mon trait est très « Ligne claire », mais j'aimerais aussi un jour arriver à dessiner au pinceau et à l'encre, ou alors dans un style plus « gros nez », ou plus réaliste. Je vais forcément me lasser de dessiner toujours de la même façon, il faudra changer, dessiner de nouvelles choses, d'une autre manière. C'est compliqué car le dessin peut avoir quelque chose d'automatique, il est tentant de tomber dans la facilité, et souvent l'évolution se fait toute seule, indépendamment de ma volonté (il n'y a qu'à voir la différence de dessin entre le début et la fin de n'importe laquelle de mes bandes dessinées !). Je n'ai pas une grande culture du dessin contemporain. Mes études aux Arts Décoratifs de Strasbourg m'ont toujours poussé à développer une démarche d'auteur, à construire des images narratives. Même sans le support d'un texte, l'image doit être porteuse d'un propos, d'une intention. C'est aussi sur ce critère que nous accueillons les auteurs de la revue *Nyctalope*, que je copilote avec Marion Fayolle et Matthias Malingrëy.

Vous utilisez le plus souvent votre propre écriture. Est-ce nécessaire pour vous de ne pas passer par une fonte informatique ?
Je suis très attaché à l'écriture à la main, à l'élaboration des titres. J'aime l'idée de lettrage, sentir la main du dessinateur sous le texte. Dans mes bandes dessinées en tout cas (pour les livres illustrés, je trouve intéressant de confronter des illustrations à une fonte informatique), le texte fait partie intégrante du dessin, il définit la forme des bulles, la place accordée au titre, il peut doubler de taille, basculer en capitales ou en bas de casse, etc. Il est très rare que je sois satisfait d'une fonte informatique pour la bande dessinée. Il arrive qu'une typographie « trop numérique » m'exclue totalement et m'empêche de lire certaines bandes dessinées.

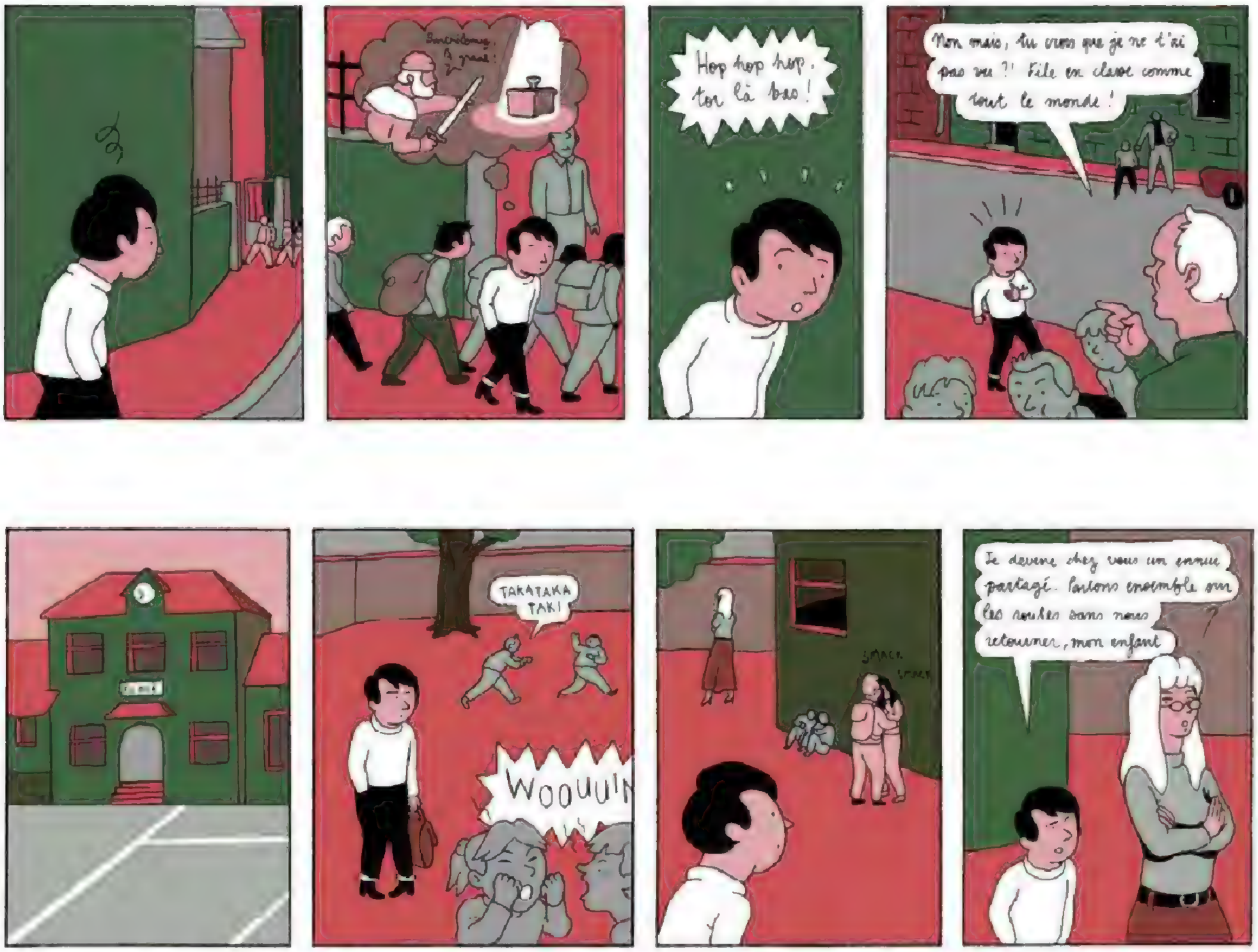
Faites-vous au fond une différence entre vos travaux pour la jeunesse et vos livres de bande dessinée ?
Aucune, dans le sens où dans les deux cas, je raconte une histoire. *Les Aventuriers* est plus clairement un livre pour la jeunesse, mais *Le Bandit au colt d'or* peut être lu à tout âge. Je ne me pose pas la question du lectorat quand je construis un livre. La seule différence que je sens pour l'instant, c'est qu'en bande dessinée je m'inscris dans une certaine tradition classique (indépendamment de la couleur) : j'essaye de développer un travail au trait, cerné, avec un gaufrier bien délimité, alors que mes livres illustrés me permettent d'essayer des choses différentes graphiquement, libérées d'un support codifié. Mais il arrivera certainement un jour où les deux se mélangeront.

Votre travail fait signe vers quelque chose de désuet et de familier : une narration qui rappelle le conte, appuyée par un langage soutenu, et aussi une apparente recherche de morale… À quoi vous servent ces « canons » dans

lesquels s'inscrivent vos histoires ?
Je cultive un intérêt pour les vieux récits, les classiques, que ce soit en bande dessinée, en littérature ou en cinéma, mais sans nostalgie, sans pour autant me dire que « c'était mieux avant ». J'aime l'idée que des œuvres puissent survivre au temps, traverser plusieurs générations et résonner encore aujourd'hui. Pour raconter des histoires, j'ai besoin de les inscrire dans une lignée, en rapport à ce qui a déjà été fait. Il ne s'agit plus de faire table rase, je préfère assumer l'existant, le digérer pour y apporter quelque chose de personnel. Le récit de genre me permet de tout mélanger, toutes mes envies, obsessions, sentiments du moment, et de les cacher sous un système de récit codifié.

Vous revendiquez beaucoup l'« aventure » dans votre travail. Vos personnages évoluent dans des histoires aux genres très marqués, et semblent vivre avant tout une aventure intérieure, hors de tout manichéisme. D'où vient cette apparente nécessité de les installer dans la gravité, dans la mélancolie ?
Mes personnages évoluent toujours beaucoup dans le temps du livre. Au départ, j'aime qu'ils soient naïfs, « purs » en quelque sorte, et qu'ils ne soient qu'un archétype : le détective, le bandit masqué, le héros gentil… Puis j'essaye de les malmener, de les confronter à des épreuves qui feront ressortir leur véritable identité. Ces épreuves sont le plus souvent poussées à l'extrême, extravagantes et violentes. L'idée est aussi de déformer les codes du récit de genre, et les questionnements intérieurs des personnages apportent une distance à un genre très souvent construit au premier degré. Et puis j'aime tendre vers le pathétique, vers l'exacerbation des sentiments et des réactions. Mais je ne voudrais surtout pas faire de la parodie. Il faut s'amuser des personnages, de leurs réactions qui peuvent être risibles, mais j'essaye de me garder de la moquerie. Les questionnements de mes personnages peuvent être légitimes, ils s'interrogent sur leur vie, leur mort, ce qui les meut. C'est leur façon de faire qui est extrême, désuète et hors de la réalité. Ce qui m'intéresse, c'est pousser le premier degré le plus loin possible pour atteindre une forme de naïveté. J'aime beaucoup le travail de Léon Maret, que je trouve très intelligent et habile. Je crois faire la différence entre me moquer des personnages et en rire. Je peux leur faire faire des choses ridicules, mais toujours dans le but de créer de l'empathie, de l'identification. On peut dire que certains de mes personnages sont niais (Lemon Jefferson ou le détective de *Heartbreak Valley*), mais j'essaye de leur donner le comportement le plus innocent qui soit. C'est leur sincérité extrême, pour laquelle j'ai de la tendresse, qui m'empêche de me moquer d'eux. ◆

CI-DESSOUS Page extraite de *Barthélémy l'enfant sans âge* (à paraître aux éditions Cornélius)


Hop hop hop, toi là bas !
Non mais, tu crois que je ne t'ai pas vu ?! File en classe comme tout le monde !
TAKATAKA TAK!
WOOUUIN
SMACK SMACK
Je deviens chez vous un ennui partagé. Parlons ensemble sur les routes sans nous retourner, mon enfant.

© Simon Roussin / Cornélius

©Simon Roussin / Éditions 2024 / 2011

J'ai tant de sang sur les mains, jamais je ne trouverai la paix.

Et je n'ose plus m'endormir. Mes nuits sont courtes et peuplées de fantômes

Les sanguinaires victoires te permettent de revoir Alaska. Ne ressens-tu pas une incroyable sensation à ses côtés ?

En effet, les sentiments de Lemon pour la belle grandissaient de jour en jour

J'ai vu des femmes et des enfants mourir dans mes bras.

Oublie tes démons et concentre-toi sur ton prochain combat. Un jour, un homme plus grand et plus fort viendra et tout aura été vain.

Dors tranquille, je gagnerai demain.

© Simon Roussin / Éditions 2024 / 2011

Et dans cette chambre d'enfant, je vis notre trentaine, le dos tourné au temps qui passe.
Nous nous éternisions dans cet état.
Rester à tout jamais enfants d'une génération de parents
qui ne voulaient pas vieillir.
© Xavier Musset, Casterman 2014

Xavier Mussat

À LA PREMIÈRE PERSONNE

Depuis *Sainte Famille*, en 2002, la bande dessinée n'avait plus de nouvelles de Xavier Mussat, l'un des activistes des éditions Ego Comme X à leurs débuts. Treize ans ont passé et le voilà de retour avec *Carnation*. Une autobiographie qu'il a portée durant ces longues années.

— INTERVIEW DE JEAN-CHRISTOPHE MENU — INTRO DE STÉPHANE BEAUJEAN —

Xavier Mussat, comme Jean-Christophe Menu, qui le questionne ici, ou Mokeït, interviewé dans ces pages, comptent parmi ces vieux incorruptibles de la bande dessinée, pour qui l'écriture découle d'un engagement intime. Un engagement, là est la vertu rare, qu'ils ne laissent pas élimer par le temps. Pour revenir au cas peu connu de Xavier Mussat, il compte parmi les membres fondateurs des éditions Ego Comme X à la fin des années 1990 ; une maison qui prend à l'époque comme axe éditorial de se vouer exclusivement aux récits intimes en bande dessinée. Par cet ancrage littéraire unique, Ego Comme X se distingue de l'immense majorité des maisons indépendantes ou *underground* des années 1990-2000, aux aspirations politiques certes voisines mais chez qui le combat s'articule exclusivement autour de propositions graphiques. Après treize ans de silence, Xavier Mussat revient donc avec une seconde autobiographie, où se mêle une rupture amoureuse avec son exil vers la capitale. Entretemps, le genre autobiographique s'est popularisé au point de perdre le plus souvent la réflexion poétique qui l'accompagnait. Le paysage éditorial et les enjeux de la bande dessinée ont également changé. Retour sur deux livres qui bornent une parenthèse.

Jean-Christophe Menu : *Carnation* est ton deuxième livre en vingt ans. On pourrait penser que tu es un nouveau venu alors que tu as été à l'origine de la première vague autobiographique en cofondant Ego Comme X en 1994. Cette discrétion vient-elle plus de ton exigence ou de ton caractère ?
Xavier Mussat : Je crois que les deux réponses sont valables même si je pense que l'explication tient plus à la nature des deux livres en question, à ce qu'ils contenaient en amont. J'aurais beaucoup de choses à dire sur ce sujet : de 1994 à 1998 (avant *Sainte Famille*), si je savais quel livre je devais faire, il m'a fallu ce temps pour trouver mon écriture, le style de dessin, le ton du récit. Puis de 1998 à 2001, j'ai dessiné et écrit *Sainte Famille* (en vivant au même moment ce qui fera plus tard *Carnation*). Trois ans, ça m'a semblé un temps de travail honorable vu la charge affective du projet. Quand j'ai réellement commencé à réaliser *Carnation* en 2004, je n'avais pas idée de l'ampleur que ça prendrait, j'imaginais le terminer en trois ans. Je pensais savoir comment dessiner ça, comment le raconter, et j'ai été surpris par toutes les remises en question rencontrées. Le plus simple aurait été de refaire du *Sainte Famille* (9 cases par planche systématiquement, récitatifs surchargés) et de dresser un portrait « à charge » de la protagoniste. Mais les réflexions ont bousculé cette vision, la digestion progressive de cette relation amoureuse a nuancé mon opinion, et l'ambition du projet m'a plongé dans un processus dont j'ai

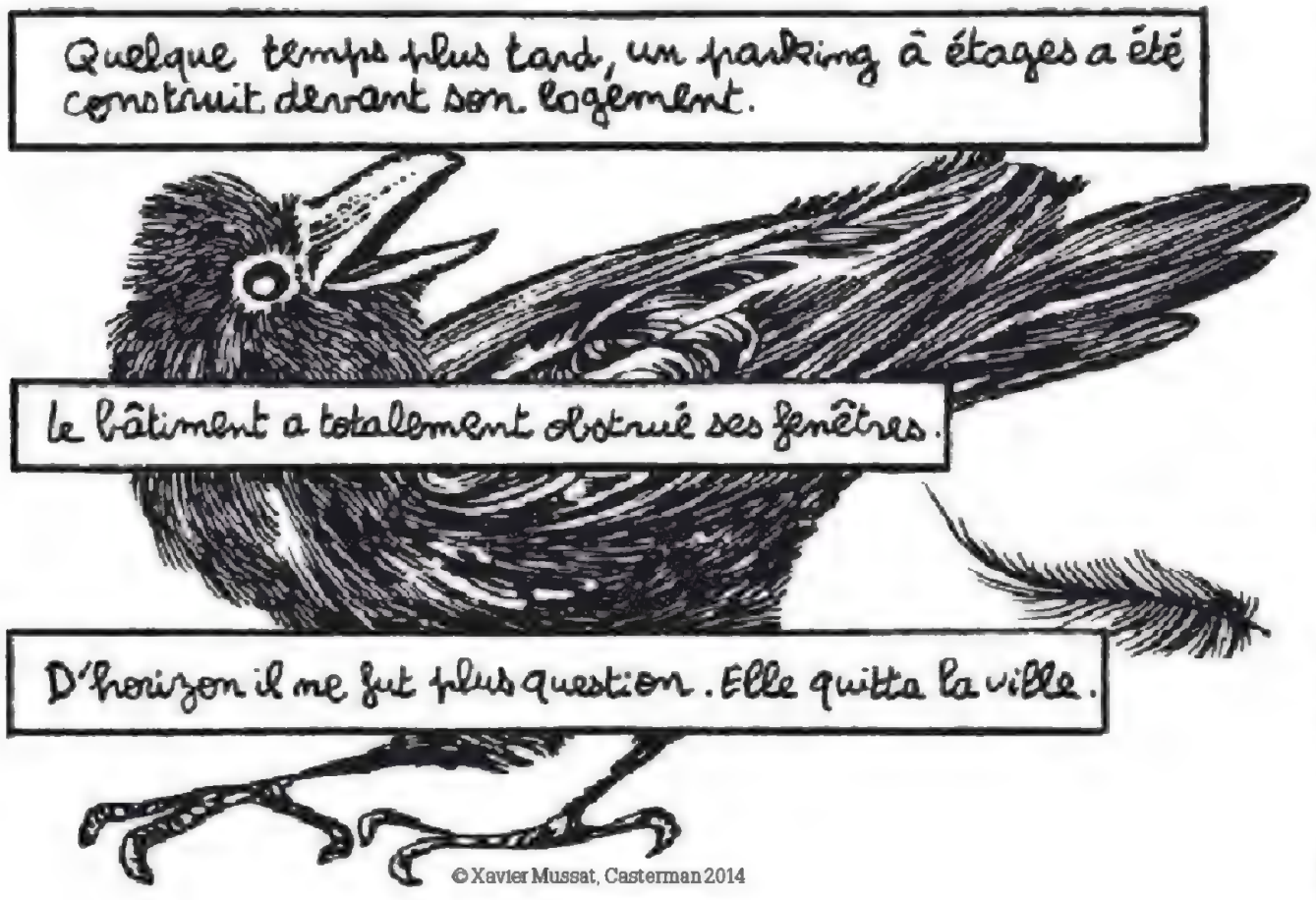
XAVIER MUSSAT
"Je pensais savoir comment le raconter et j'ai été surpris par toutes les remises en question rencontrées."

cru ne jamais voir la fin. Ajoute à ça le fait que je n'ai jamais été attiré par le « statut » d'auteur, mais plutôt animé par la nécessité d'un livre. J'ai donc refusé de ne me consacrer qu'à ça et de foirer le reste de ma vie en m'enfermant dans une démarche qui me rendrait fou, dans l'isolement et dans un statut social misérable. J'ai donc consacré mes priorités quotidiennes à des projets professionnels qui me feraient vivre dans tous les sens du terme et qui se sont avérés très prenants. On comprend alors que le travail sur *Carnation* était possible à de rares moments, et j'y ai trouvé mon compte car il fallait faire décanter le projet régulièrement pour ne pas céder aux automatismes, reprendre du souffle pour conserver une « tension » nécessaire.

Il est clair que ton style graphique évolue au cours du livre. Penses-tu que l'épuration du dessin sur la fin de *Carnation* corresponde à un exorcisme réussi du principal sujet traité ?
Si exorcisme il y a eu, il est à chercher dans les dix ans qu'a duré l'écriture, dans des actes concrets au quotidien qui ont repoussé les souvenirs et les ont peu à peu remplacé par d'autres plus digestes. Je devais par ailleurs préserver ce que je vivais, m'y consacrer (ma nouvelle compagne, mes différents métiers, puis mon fils), éviter le plongeon total dans cet acte autobiographique qui n'aurait pas laissé de place au présent. Et en même temps, ça a fait traîner le processus en longueur, de telle sorte que cette décennie a été en permanence accompagnée de ce projet de bande dessinée, comme un fantôme tapi dans son coin. Pour revenir sur cette question d'exorcisme, j'ai envie d'employer un néologisme et d'évoquer davantage un « amnésisme ». La construction d'un récit à la matière réelle remplaçant peu à peu le souvenir du réel. Les dessins ont effacé les vrais visages, les faits racontés ont effacé ceux que j'ai tus, et au final cette histoire racontée n'est plus tellement celle que j'ai vécue. Aujourd'hui, quand je repense aux faits réels, je n'en vois presque plus rien d'autre que ma traduction narrative, mon tri… Concernant le dessin, il y a bien entendu un lien entre la « réussite » de la démarche et l'épuration graphique. Sans doute peu à peu une sensation de « délestage » qui m'a inspiré l'envie de ne placer que l'essentiel, moins de trait, moins de valeurs de gris… Mais en étant totalement honnête, cette simplification du dessin est à mettre sur le compte d'une sorte d'épuisement, à la fois du sujet et de mes propres forces pour le porter. J'ai ressenti à plusieurs reprises une lassitude face à mes façons de dessiner, et je ne me suis pas restreint dans mon envie de faire évoluer ce dessin. J'en ai même fait un moteur stimulant. Plus je me sentais graphiquement inconstant, plus je sentais que je faisais ce que je devais faire. Vers les soixante dernières planches, j'ai senti que mes personnages commençaient à déserter les images de mon récit, j'ai senti que mon dessin ne pouvait plus identifier quoi que ce soit de réel, que je devais

© Xavier Mussat, Casterman 2014

> *"La construction d'un récit à la matière réelle remplace peu à peu les souvenirs. Les dessins ont effacé les vrais visages."*


Quelque temps plus tard, un parking à étages a été construit devant son logement.
Le bâtiment a totalement obstrué ses fenêtres.
D'horizon il ne fut plus question. Elle quitta la ville.
© Xavier Mussat, Casterman 2014

CI-CONTRE
Une métaphore graphique.

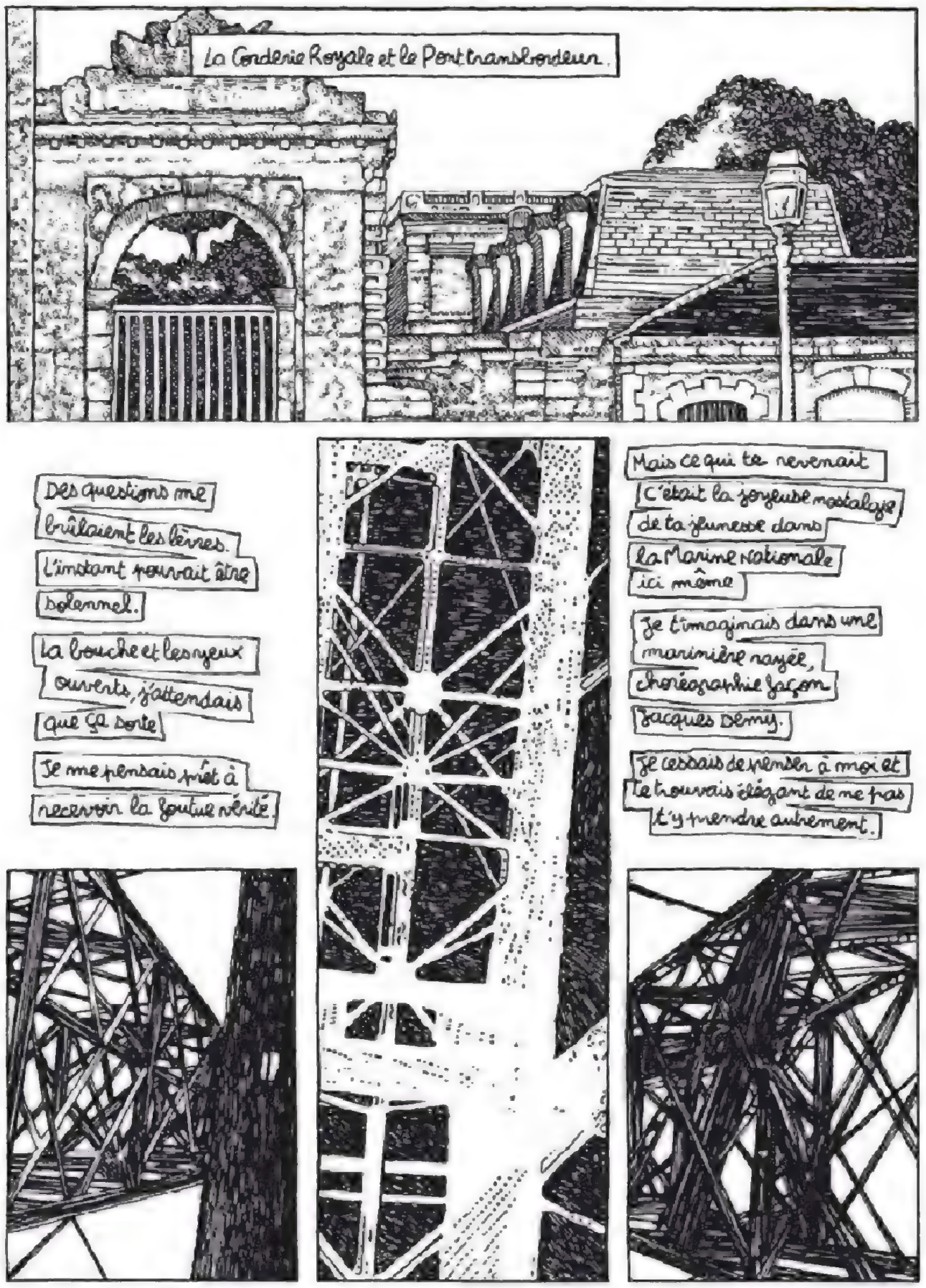
dissoudre ce réel, ce qui explique cette plongée finale onirique. À cet instant, l'acte « nécessaire » d'un point de vue personnel était accompli. Il me restait à terminer le livre. J'ai alors employé des outils moins fins, plus grossiers, et je me suis offert cet «amorti» épuré.

La ville d'Angoulême est presque l'autre personnage principal du livre. La décision de quitter cette ville, exprimée dès l'introduction et développée en conclusion, ne semble-t-elle pas encore plus claire et nette que la rupture avec Sylvia ?
Je suis assez d'accord avec ça : Angoulême est presque le personnage principal de cette histoire. Je n'en ai pris conscience qu'à la fin de ce travail. À l'époque où je vivais là-bas, je ne comprenais pas la virulence de ceux qui parvenaient à en partir, leur haine de la ville. J'y étais plutôt bien, il faut avoir quitté l'endroit pour l'apercevoir vraiment. Il y a en effet deux ruptures dans *Carnation*, celle qui concerne Sylvia, et une autre plus profonde, qui me concerne strictement : la rupture avec cette façon de résister passivement aux injonctions de notre époque, ce que j'appelle « l'utopie de la pureté par le vide ». Ce sujet est traité en arrière-plan dans *Carnation*, mais il est aussi important que Sylvia (qui est d'ailleurs une sorte de personnage métaphorique incarnant cette thématique tout au long de l'histoire). Angoulême est le lieu qui symbolise parfaitement cette autarcie impuissante. Quitter cette ville pour moi est devenu un acte symboliquement fort. J'ai donc fortement insisté, faisant de cette rupture la fin d'un cycle, le début d'autre chose. Concernant Sylvia, ce qui m'a fasciné en vivant notre relation, c'est de constater à quel point les ingrédients d'une séparation pouvaient, dans certains cas, produire au contraire de l'attachement. « Quitter » devient une sorte de quête impossible, un rituel moteur de la relation. Finalement, la vraie rupture arrive à la fin comme un détachement qu'on n'a même pas besoin de convoquer. La disparition de l'acide qui entretenait le lien, c'est juste un vide tout à coup, on se perd sans effusion. C'est ce que j'ai essayé de raconter : l'intensité mélodramatique des fausses ruptures, puis cette perte finale de Sylvia comme un doux « fade out ».

***Carnation* est en cousinage évident avec le *Journal* de Fabrice Neaud. Vous avez cofondé Ego Comme X ensemble, cartographié la ville, entrecroisé vos personnages, mais vous avez aussi une façon commune d'utiliser, dans le déroulement de la narration autobiographique, l'allégorie et la parabole graphique, qui, à mon avis, renforce le média de façon particulière. Cette façon d'innover vient-elle de la simple proximité de l'atelier partagé à la Maison des Auteurs, ou de discussions théoriques élaborées ?**
Oui, c'est important, mais il faut rendre à César ce qui est à César : Fabrice et moi avons conjointement développé ces principes narratifs après qu'une telle possibilité ait été initiée pour la première fois par un auteur aussi brillant que discret : Olivier Josso (nous le reconnaissons tous les deux). C'est dans *Les Mues de William* qu'il a, à ma connaissance, développé le plus ces allégories, métaphores, paraboles, etc (que je préfère pour ma part définir comme « images concept »), et cette possibilité est entrée naturellement dans nos pratiques narratives sans que le sujet en soit débattu entre Fabrice et moi. Mais d'autres se sont alors inspiré de ce procédé. Je pense à David B., qui n'aurait certainement jamais raconté *L'Ascension du Haut Mal* de cette manière sans le préalable *Journal* de

CI-DESSOUS
Un bel exemple d'entrelacs entre images mentales et réalité.

Sébastien vivait dans un monde qui m'était étranger et que je ne pouvais que fantasmer.
Il flottait autour de lui une odeur de danger permanent, de mystère et de secret.
Un jour, il faudrait que tu viennes, juste pour voir comment ça se passe. Tu comprendrais.
À quel moment une parole ou un silence ont engagé notre vie ou notre liberté ?
Ça m'a frappé dans notre fonctionnement entre nous : c'est « oui si tu veux mais non ».
Un oui pour un non, ou le contraire, ça ne nous coûte rien, de définitif.
© Xavier Mussat, Casterman 2014


La Corderie Royale et le Pont transbordeur.
Des questions me brûlaient les lèvres. L'instant pouvait être solennel.
La bouche et les yeux ouverts, j'attendais que ça sorte
Je me pensais prêt à recevoir la toute vérité.
Mais ce qui te revenait c'était la joyeuse nostalgie de ta jeunesse dans la Marine nationale ici même
Je t'imaginais dans une marinière rayée, chorégraphie façon Jacques Demy.
Je cessais de penser à moi et le trouvais élégant de ne pas t'y prendre autrement.

© XavierMussat, Casterman 2014

Il est probable que l'expérimentation d'autres domaines, comme le graphisme, pousse davantage à innover qu'une culture composée à 100 % de bande dessinée… Ce qui donne rarement de bons résultats… Pour rester proche de Fabrice Neaud, partages-tu avec lui ce sentiment que la première vague d'autobiographie en bande dessinée (qu'on pourrait dire dictée par la nécessité, comportant une part de danger – et à laquelle malgré sa parution tardive on doit rattacher *Carnation*), a globalement fait place à une « autobiogaphie de proximité », soft, sans réelle implication de l'auteur, dénuée de mise en danger, bref un « genre » comme un autre ?

La première partie de ta question m'intéresse particulièrement : la relation entre la pratique et la culture. Je constate que nombre d'auteurs abordent la bande dessinée guidés par leurs propres lectures. Il n'y a que dans ce milieu que j'entends la fameuse phrase « Je fais le travail que je rêvais de faire quand j'étais enfant ». Mais je ne me permettrai pas de jugement de valeur sur les bandes dessinées produites ainsi : il y a de très grands auteurs qui assument avec talent le côté régressif de la bande dessinée avec talent.

La deuxième partie de ta question est complexe. Oui, après cette première vague d'autobiographies radicales « tripes sur la table et sabre au clair », il y a eu un phénomène que nous avons tous observé : la possibilité du « je » enfin admise, le récit personnel et intime a fleuri, certes de manière édulcorée, anecdotique (ce qui a donné peu de temps après les blogs BD), mais aussi de manière très impliquée sur des sujets graves (la mort de Papa, la mondialisation…) et le manque de consistance global de ces œuvres (qui nous mettaient grandement en colère à l'époque) ne tient pas spécialement à cette opposition entre « soft » et « engagé ». Alors il faut sans doute regarder ailleurs. Je pense pouvoir parler au nom de Fabrice et du mien en suggérant ceci : l'autobiographie nous a attirés parce que nous y avons

Fabrice. Squarzoni ne se cache pas non plus de cette parenté, il y a aussi *Petits manèges* de Sterckeman… Ce principe narratif m'a tout de suite conquis et saisi par son efficacité, je reste surpris qu'il ait si peu fait école. La deuxième partie de ta question me donne envie de développer une hypothèse à laquelle je pense depuis un certain temps : d'où vient « cette façon d'innover » ? Si je mets de côté le déclencheur Olivier Josso, il y a une chose que peu de gens savent et qui me semble capitale : Fabrice et moi avons suivi les mêmes études aux Beaux-Arts d'Angoulême (même si c'est après ces études qu'a eu lieu notre rencontre), et il ne s'agissait pas de l'Atelier de bande dessinée mais d'études de graphisme. Nous avons tous deux connu des débuts dans cette profession avant de sérieusement nous consacrer à la bande dessinée. Le graphisme est une discipline hybride qui se nourrit de tous les arts visuels, qui absorbe, régurgite, synthétise, ose des mariages détonants et pose sans cesse la question du concept… Je vois là la possible explication de ce qui nous a poussés Fabrice et moi vers ce genre de narration dans la bande dessinée.

> *“Il n'y a que dans la bande dessinée que j'entends la phrase : « Je fais le travail dont je rêvais quand j'étais enfant ».”*

pressenti l'immense possibilité de réinvention des langages, d'aborder des sujets contemporains, quotidiens, affectifs, sociétaux sans s'embarrasser de trame scénaristique parasite. Le prisme de l'intime permettait d'incarner tout ça de manière simple, directe, lisible, compréhensible, et de fouiller les terrains de recherche sans soucis d'homogénéité, sans aucune limite et en essayant de dépasser à la fois le régressif et le transgressif présents dans le paysage de la bande dessinée de l'époque. La nature de notre engagement se situait là, et l'autobiographie qui a suivi (qu'elle soit soft ou intimement engagée) me semble n'avoir le plus souvent retenu que cette possibilité du « je », ce que tu nommes « la proximité ».

J'admets que l'affirmation du « je » en bande dessinée pouvait parfois se confondre avec l'exploration d'un terrain neuf, mais il me semble aussi que le moment a rendu possibles des œuvres autobiographiques essentielles (tous médias confondus). À l'arrivée, avec *Carnation*, j'ai l'agréable sentiment d'avoir affaire à un livre qui appartient plus à notre glorieuse jeunesse qu'à cette époque actuelle confuse (même s'il est publié chez Casterman et non chez Ego comme X comme il l'aurait sûrement été il y a dix ans). Que penses-tu de la parution d'un livre si important dans ta vie, au sein de ce contexte actuel si bizarre ?

> *"Je voyais le dessin de la bande dessinée « indé » s'édulcorer, le « easy drawing » tout écraser comme une injonction."*

Je ne sais pas, je me sens plus comme Hibernatus. Je n'ai pas tenu compte de ce que devenait la bande dessinée en travaillant à l'écart pendant ces années (de la même manière qu'en 1994, je n'avais pas tenu compte de ce qu'était alors la bande dessinée et qui aurait pu dans son état me dissuader de tenter ce que j'avais tenté). J'ai juste continué ce que je pensais devoir faire en poussant mon travail sur le langage aussi loin que me le permettait le sujet. Je me suis concentré sur mon nouveau métier (professeur d'illustration en école de graphisme) et c'est à travers lui que j'ai trouvé beaucoup d'excitation, de stimulation, que j'ai pu questionner d'une nouvelle façon le langage narratif de la bande dessinée… Je voyais bien que les années passaient, emportant avec elles l'état de fébrilité des années 1990. J'observais la valse des opportunistes prenant la pose dans l'exercice de l'autobiographie, puis passant à autre chose avec une aisance déconcertante. Je voyais le dessin de la bande dessinée « indé » globalement s'édulcorer aussi, les narrations se dilater, le « easy drawing » tout écraser comme une injonction (merde, il y avait peut-être mieux à retenir de ces années expérimentales que la simple liberté de « torcher » pour aller vite et collaborer au productivisme démentiel de l'édition, non ?). Je voyais aussi l'absence du discours et de la pensée au profit d'une sorte de contemplatif sans fond (alors que j'avais pressenti enfin cette possible éclosion). Bref, j'ai cessé de regarder tout ça, et j'ai travaillé en sachant que je me positionnais à l'opposé du contexte ambiant (et je sais que Fabrice Neaud fait de même. Une multitude de projets menés de front en prenant le temps de remplir la besace, et croyez-moi, ça va faire mal quand ça va sortir). Aujourd'hui, je ne sais pas comment je dois me sentir dans ce contexte, c'est un moment personnel exceptionnel qui voit la fin d'une très longue démarche. Ce livre a été totalement fait en dépit de l'air du temps, j'ai juste tenté de pousser une démarche d'auteur engagé dans *Sainte Famille* avec le plus d'indépendance possible (je parle de celle qui affranchit des contraintes et des conventions contextuelles). Je me sens moins inquiet et plus soutenu que lors de la parution de mon premier livre. ◆

CI-DESSUS
Métaphore de la brutalité des sentiments.

J'avais à l'esprit les grandes bouffées d'air avant une année.
Des godillots increvables pour marcher seul dans ma taïga.
50%
© Xavier Mussat, Casterman 2014

Carnation, éditions Casterman, disponible en mai

AVANT-PREMIÈRE 2014

Walt Kelly

POGO

C'est un drôle d'opossum doté d'un grand sens pratique et civique. Il vit dans un marais du sud des États-Unis en compagnie d'une faune très étrange. *Pogo*, l'un des *comic strips* les plus connus outre-Atlantique et des plus méconnus en France, débarque à la rentrée.

Fruit du hasard ou choix opportun des éditions Akileos, la réédition de Pogo nous arrive l'année où Bill Watterson gagne le Grand Prix du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Une coïncidence bien venue, d'abord parce que le créateur de la série *Calvin & Hobbes* revendique haut et fort l'héritage de Walt Kelly, mais surtout car il est plus que temps de forcer la main à un public français toujours plus réfractaire à la culture du *comic strip*. Snoopy, sur nos terres, se vend toujours mieux en peluche qu'en bande dessinée. Si bien qu'à part trois ou quatre modestes anthologies égarées au milieu des années 1960, *Pogo* n'a jamais connu en France d'existence éditoriale digne de ce nom. Aux États-Unis, en revanche, cet opossum au bon sens développé compte parmi les héros de premier plan. De 1948 à 1975, sous des airs animaliers et enfantins, la série a pris au quotidien le pouls de l'Amérique de l'immédiat après-guerre, celle-là même que dépeint la série *Mad Men*, où l'ascension sociale et la croissance à deux chiffres s'ourlent d'une indicible forme de mal-être et de mélancolie. Mais là où Snoopy et Charlie Brown travaillent précisément à laisser percer à la surface des visages enfantins cette tristesse larvée que les adultes s'interdisent, Pogo et ses amis de la vallée Okefenokee prônent eux l'épanouissement par l'activisme et l'engagement citoyen.
Durant les premiers temps de la série, c'est ainsi le petit théâtre de la guerre froide en voie de cristallisation qui se rejoue sous une forme animale. Pogo part en campagne à presque toutes les élections présidentielles : aux cotés de Nixon ou de Kennedy, il milite publiquement contre l'abstention, multiplie les slogans qui font mouche et s'engage, à l'orée des années 1970, dans la défense de l'environnement. Mais là où Walt Kelly, comme beaucoup d'auteurs de *comic strips*, touche au génie, c'est dans sa manière de camoufler la satire destinée aux adultes loin loin loin derrière ses personnages, de petits animaux souriants aux gestuelles de clowns qui peuvent à eux seuls provoquer des éclats de rire chez le plus attentif des enfants. Du trait de Walt Kelly s'exhale une énergie folle, conjuguée à une forme de tendresse que seuls ceux qui parlent de leur paradis perdu savent communiquer. Ce merveilleux marais d'Okefenokee, situé au fin fond de l'État de Géorgie dans ce bon vieux sud américain où chacun s'exprime avec un accent à couper au couteau, c'est un peu son chez lui.
Un monde qui s'évanouit derrière la modernité, et dont Walt Kelly essaie de sauver quelques fragments dans son utopie animalière.
« J'ai enfin rencontré nos ennemis : c'est nous-mêmes », énonçait-il moins de dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale.
Tout un programme, politique et comique, que *Pogo* s'est fait un honneur de porter.

Stéphane Beaujean

Pogo, à paraître à la rentrée 2014 aux éditions Akileos.

© 2011 Okefenokee Glee & Perloo Inc.

DECK US ALL WITH BOSTON CHARLIE
WALLA WALLA, WASH., AN' KALA-MAZOO!
NORA'S FREEZIN' ON THE TROLLEY,
SWALLER DOLLAR CAULIFLOWER
ALLEY-GA-ROO!

WHOOIE! WHAT KINDA OF CAROL PRACTICE IS THAT?

BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM

12/17
DIST. BY POST HALL SYNDICATE

COPR. 1952 WALT KELLY

THAT AIN'T THE WAY TO SING "DECK THE HALLS WITH BOUGHS OF HOLLY."

WAIT... I'LL STOP THE PRESSES.

OKAY, ENUFF.! EE-NUFF.! OKAY.! O-KAY.!

BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOOM BOO BO

IF WE WANTED TO SING "DECK THE HALLS" WE'D OF BEEN DIN IT.

FOR 5 YEARS WE BEEN SINGIN' 'EM AS WE SEE 'EM.

HOO-BOY.! IT'S LIKE HINK-CUPS.

LET'S SEE WHAT UNCLE ROWF SAYS----- BIZZZ MMMF--WUMS AH WZZ---GMMPS BONES SHOULD LAST A LONG TIME.
NOT WITH ME AROUND!
CHOMP CHOMP CHOMP

© 2011 Okefenokee Glee & Perloo Inc.

YE HERDSMAN IS MERRY. HE SINGETH ALL DAY LONG. HE SEEKETH HIS FLOCK AS HE YODEL THIS SONG---
HOLEE-YAY HOLEE-YAYAY
HOLEA-HOLLY-HO-HO
HOLEY-EE-YO-HO
HA-HO-HOO

POGO

NO TWO WAYS 'BOUT IT, POGO -- I IS A *BORN* EXPEDITION LEADER. *JUS'* THE MAN TO FIND THE **FOUNTAIN** OF **YOUTH.**

THESE THINGS IS JODHPURS -- AS A **EX**-PLORER, YOU **GOTTA** WEAR 'EM.

LONG AS MR JODHPUR DON'T MIND.

MM --- WELL, THEY *DOES* BRAWN UP YO' SHOULDERS NICE --- STILL, IT SHO IS A SORTA --

--FUNNY WAY TO WEAR **PANTS.**

PANTS?

THERE! NOW I IS ALL SET TO 'LEAD THE HUNT FOR THE **FOUNTAIN** OF **YOUTH.**

MAN! THIS OL' SCOUT'S HAT IS ALIVE WITH FLYIN' VARMINTS

WHAT YO' DOIN', UNCLE ALBERT?

PACKIN' A LUNCH IN THE *MAN*-**DOLIN** LIKE ANY SENSIBLE EXPLORER..

LAND OF **LOVIN' MUD** UNCLE POGO. YOU IS A *FRIGHT FOR FOUR EYES* ---- YOU IS KINDA LOST FACE, ISN'T YOU?

I BEEN FEELIN' PUNY EVER SINCE OL' ALBERT ELECTED HISSELF *HEAD EXPLORER.*

WHERE YOU GONNA ***EX***-PLORE AT, FEARLESS UNCLE ALBERT? ----- *MMM --- JELLY... PEANUT BUTTER... FAT BACK --- MM!*

GONE FIND THE *FOUNTAIN* OF *YOUTH,* TAD.. 'SCUSE ME AN I SALTS THE LUNCH..

YOU CAN SALT ME, TOO --- I GOIN' ALONG ON ACCOUNT OF I IS A EXPERT ON FOUNTAINS OF YOUTH --- *SEEIN' AS I IS A GEN-YOO-WINE* YOUTH.'

HEY!

COME ON OUTEN THERE! **YOU** CAN'T GO!

ISN'T GONE COME OUT -- *THESE PEANER BUTTER SAN'WICHES IS MIGHTY COMFY --- TASTY, TOO!*

YOU BLACK STAGGERED LI'L'...

4-30

WOWP! I IS STUCK!

JES' ONE THING TO DO ---- *MY TRUSTY BLADE, PLEASE, OL' SCOUT...*

MAN! YOU GONE SAWOFF YO' ARM WITH LI'L' OL' *EXCALIBURP*

COURSE NOT! I NEEDS MY SWORD TO LEAD THE **EX**-PEDITION --- *FORWARD MEN!* **ON-ON-ON!** HUP-TUP-THRUP-FOW HUP-TUP-THRUP-**FOW!**

LEAD ON, SON. I IS A-FLYIN' BLIND.

TO BE STRUNG OUT.

©2011 Okefenokee Glee & Perloo Inc.

TRIBUNE

Serge Clerc

LA LIGNE CLERC

Tind est une élégante revue créée par des passionnés de bande dessinée, mais également de typographie, de mode et de littérature. Le voyage de l'un à l'autre se fait avec naturel, et pour cause : tout est lié. *Tind*, tous les trimestres, de la bande dessinée aux autres pratiques. Et vice versa. Extrait du numéro 1, sur Serge Clerc.

J'ai rencontré Serge Clerc dans son appartement/atelier situé à la frontière du IXe arrondissement et du XVIIIe arrondissement de Paris. Impossible de deviner que le créateur de Phil Perfect se cache derrière ces portes. L'appartement est étiré sur tout le rez-de-chaussée dans une enfilade de pièces. Sur les murs beaucoup de dessins évidemment, les siens de temps en temps mais surtout des originaux de copains dessinateurs : Ted Benoit, Chaland… autant de noms qui m'emmènent loin du frimas hivernal pour me plonger au cœur des années 1980, au cœur des années rock. Métal Hurlant me revient en pleine tronche et je me souviens que Serge Clerc a côtoyé de près cette aventure-là et qu'il en a fait un livre, *Le Journal* aux éditions Denoël Graphic. Nous nous installons dans l'atelier. Tout autour

À DROITE
Extrait de l'étude numéro 2 de l'année 2007 qui sera utilisé pour Le Journal

de moi, des dossiers, des classeurs, des livres, de la documentation partent du sol au plafond. Des illustrations en cours ou des projets sont accrochés ici et là. Le système de classement semble extrêmement au point, chaque dessin, étude, croquis est organisé par année et par ordre de réalisation dans l'année. Installés nous sommes prêts pour deux heures et demi d'interview, dont nous avons effectué cette courte retranscription. Un live absolu quoi qu'il en soit.

Comment travaillez-vous dans un premier temps ?
Je ne commence jamais directement sur une page blanche. Une page vierge me terrorise. Je réalise beaucoup de pages d'études. Il s'agit de feuilles A4 sur lesquelles je réalise énormément de crobards. Ce sont mes gammes, mes recherches stylistiques. Ce n'est pas forcément une préparation théorique d'une BD ou d'un ouvrage en particulier. Mais je ne fais rien complètement au hasard, il y a toujours un but. Cela peut servir pour un boulot. La plupart du temps sur une feuille d'études je vais avoir des pistes pour le prochain Phil Perfect, ou pour un de mes livres de dessins. Je ne suis pas concentré sur un seul boulot. Parfois je vais reprendre une partie de cette feuille quelques années après et en faire une case de BD. Cette feuille d'études est un réservoir d'idées. Il y a une profusion de projets possibles dans celles-ci. Je peux faire jusqu'à 400 feuilles d'études par an !

Quel genre de documentation utilisez-vous ?
J'en utilise énormément. J'ai été formé « à la Crumb » c'est-à-dire que je puise mes idées à droite à gauche. Cela peut être des catalogues de design, des bouquins sur le cinéma, ou encore des magazines et fanzines divers (ciné zone, world war film, etc). Par exemple dans les romans photos à la con des années 1950, il y a beaucoup de champs et contre-champs de personnages. C'est très pratique pour copier des attitudes car on n'a pas tout le temps une personne sous la main

À DROITE ET CI-DESSOUS
Extrait de l'étude numéro 2 de l'année 2007.
Extrait de l'étude numéro 6 de l'année 2007.

PHIL PERFECTOS, EL FORMIDABLOS HEROS, LOST IN LA CITA ... !! AÏE, CARAMBA ! ...
1.07
MEGAville
AMORTUMO
CAFÉ
PHIL PERFECTOS ! EL FORMIDABLOS HEROS !
LOST ! IN LA CITA !
AAYE ! CARAMBA !!!
MEGAville/idée, les moindres faits & gestes de PHIL PERFECT étaient aussitôt connus... (comparano Phil Perfect)
SERGE CLERC 1.07
Voir Études (Aïro 11.05)

CI-DESSUS
Extrait de l'étude numéro 71 de l'année 2000, recherche pour *Le Grand Plus Rien*.

pour poser ! Je fais aussi des arrêts sur image dans des films. Et aujourd'hui avec Internet c'est beaucoup plus facile qu'avant de trouver de la doc.

Pour le livre *Le Journal* par exemple, comment avez-vous procédé ?
Une fois que j'ai réalisé toutes les études nécessaires, je fais un storyboard. Je prends dans mes feuilles d'études les cases qui m'intéressent et je les assemble sur une feuille. Tout est mélangé, je dois donc remettre en ordre, c'est un montage. À la fin c'est très construit, il y a tout dedans, le scénario, le dessin, le découpage, la mise en scène, les dialogues... Cela m'aide à y voir clair au milieu de toutes mes recherches. Ensuite je dessine ma planche très légèrement au crayon pour avoir les traits principaux puis je passe directement à l'encrage. Tout ce qui était un chaos sur les feuilles d'études devient un tout cohérent pour le commun des mortels qui se dit « Ah ! C'était donc ça ! »

Quels sont vos outils de travail ?
Pour les feuilles d'études, je travaille au stylo bic pointe fine (le orange). Pour mes planches ou mes dessins je travaille sur une table lumineuse afin de bien voir par transparence le papier où j'ai réalisé mon crayonné. J'encre avec un pinceau fin, généralement du 2. J'accorde une très grande importance aux aplats noirs. Pour la couleur j'utilise de l'écoline, c'est une encre à l'eau cousine de l'aquarelle. J'aime rester très simple dans ma gamme couleur. Dernièrement, avec Spirou vers la modernité, j'ai testé la couleur informatique également. ◆

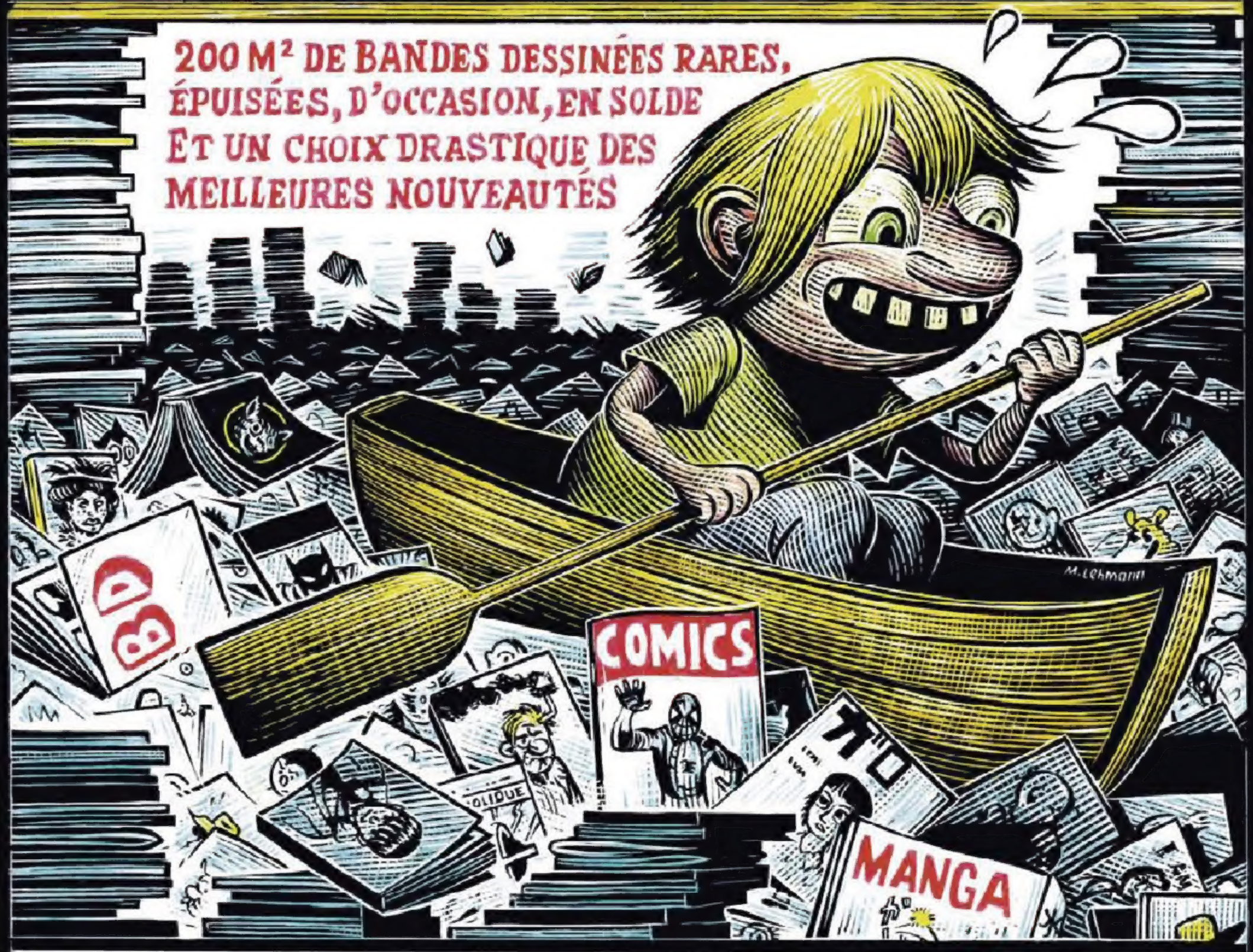
CI-DESSOUS
Extrait de l'étude numéro 2 de l'année 2007.

CI-DESSUS
Extrait de l'étude MEG 62 de l'année 2000, une recherche typographique.

CI-DESSUS
Extrait de l'étude MEG 62 de l'année 2000.

AAAPOUM BAPOUM

200 M² DE BANDES DESSINÉES RARES, ÉPUISÉES, D'OCCASION, EN SOLDE
ET UN CHOIX DRASTIQUE DES MEILLEURES NOUVEAUTÉS



Deux librairies au Coeur de Paris!

8, RUE DANTE!

Métro ST-Michel

14, RUE SERPENTE!

RETROUVEZ UNE SÉLECTION DE PLUS DE 400 DE NOS ARTICLES SUR
www.aaapoumbapoum.com

DESPERADOS

DESPERADOS FUEGO

19.04.14 | 20:58

Crédit photo : Ben Stockley

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

AGENCE DUFRESNE CORRIGAN SCARLETT H Entreprise RCS Nanterre 414842062